



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS

QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN SAXOFÓN

PRESENTA

ALMA ANGÉLICA RODRÍGUEZ ROMERO

ASESOR: MTRO. GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ



MÉXICO DF
JUNIO - 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	5
---------------------------	---

PROGRAMA	8
-----------------------	---

Jean Françaix, *Petit Quatour*

Para cuarteto de saxofones

Datos biográficos.....	9
------------------------	---

Análisis de la obra.....	12
--------------------------	----

Aportación personal.....	14
--------------------------	----

Henri Tomasi, *Balade*

Para saxofón alto y orquesta

Datos biográficos.....	16
------------------------	----

Características compositivas.....	18
-----------------------------------	----

Historia de la obra.....	20
Análisis de la obra.....	22
Aportación personal.....	24

Paul Hindemith, *Sonate*

Para saxofón alto y piano

Datos biográficos.....	25
Contexto histórico.....	27
Análisis de la obra.....	31
Aportación personal.....	37

Steven Galante, *Saxsounds III (Diminishing Returns)*

Para dos saxofones altos y delay electrónico

Contexto histórico.....	39
Minimalismo en la música.....	40
Análisis de la obra.....	41
Aportación personal.....	42

David Martín, *Yartzeit Nigun*

Para saxofón solo

Datos biográficos.....	45
Proceso compositivo.....	46

Historia de la obra.....	47
Análisis de la obra.....	49
Aportación personal.....	50

Jorge Calleja, *Tequila Saxiana (Segundo mareo)*

Para saxofón alto, saxofón tenor y piano

Datos bibliográficos.....	52
Proceso compositivo.....	54
Obras para saxofón.....	56
Historia de la obra (o de 'cómo nació <i>Tequila...</i> ').....	56
Análisis de la obra.....	57
Aportación personal.....	58

CONCLUSIONES.....60

ANEXO I

FUENTES CONSULTADAS.....63

Síntesis para el programa de mano.....	66
--	----

INTRODUCCIÓN

Hasta hace algunos años, el conocimiento de las dimensiones del repertorio para saxofón era limitado en México. En nuestros días, se tiene mucho más conciencia de que la cantidad de obras realizadas desde su creación son innumerables -nada mal para un instrumento que apenas pasa el siglo y medio de nacimiento - y de que es fundamental contribuir con obras hechas en nuestro país.

La elección del repertorio que presento no ha sido arbitraria. Las seis obras que integran el programa cubren algunos aspectos que considero importantes en el desarrollo de un saxofonista y que, en mi experiencia personal, fueron claves de aprendizaje tanto técnico, como interpretativo. Como menciono más adelante, la experiencia de tocar en cualquier ensamble –en el caso de *Petit quatuor* de Jean Françaix, un cuarteto de saxofones- me parece indispensable para lograr entender factores clave, como que no se puede tocar igual de solista que en una orquesta por cuestiones auditivas y de balance, que hay que aprender a distinguir cuando se es el protagonista y cuando no, o que a veces el protagonismo se divide en partes iguales y hay que saber conducir lo que nos corresponde responsablemente. Las obras concertantes resultan una prueba de resistencia en varios

aspectos, como duración, carácter o conducción. La *Ballade* de Henri Tomasi es, con razón, una de las obras obligatorias en el programa de estudios de cualquier escuela de música del mundo. Es igual el caso de la *Sonate* de Hindemith. Citar su propuesta me resultó atractivo, sobre todo porque la adaptación que hizo para saxofón de su puño y letra es poco conocida, prácticamente ignorada en nuestro país. Además, el lenguaje contemporáneo que utilizó rompe con los esquemas clásicos que al ser estudiantes acostumbramos seguir. *Saxsounds III (Diminishing returns)* es otra obra aquí poco conocida –ha sido tocada en concierto menos de cinco veces-. Considero que es una manera no tan complicada de empezar a incursionar al mundo de la música electroacústica gracias a que mantiene un frágil equilibrio entre lo tradicional y las nuevas propuestas: es una mezcla de melodías tonales, casi dulces, con el uso de técnicas extendidas. Y siendo coherente con lo planteado, decidí dedicar una tercera parte del programa a la música mexicana. *Yartzeit Nigun* es un caso especial por haber tenido la oportunidad de participar en una gran medida en su creación: la historia que la conduce es una mezcla de experiencias que vivimos a la par y compartimos compositor e intérprete. De esta manera pretendo que esta obra sea sólo el principio de mi contribución a la creación de obras mexicanas para saxofón y sirva de aliento al trabajo intérprete-compositor, experiencia que sé que pocos intérpretes tienen la fortuna de experimentar. No es una obra técnicamente compleja, pero sí es un gran ejercicio de interpretación. Al incluirla en el programa, pretendo mostrar la faceta de las obras para saxofón solo. Es cuestión de tiempo para que *Tequila Saxiana* se convierta en parte del repertorio mexicano obligado. Es una obra que incluye una dotación poco común en nuestra escuela y por lo mismo se vuelve atractiva (saxofones alto, tenor y piano). El autor, Jorge Calleja, gusta de dejar siempre algo característico de la música tradicional mexicana en sus obras. Es uno de los compositores de nuestro país que más obras para saxofón han compuesto, así que es natural que a estas alturas conozca bien las virtudes y defectos del instrumento y sepa explotarlas a favor del intérprete y la música mexicana.

Por otro lado, el conocimiento de las circunstancias en que una obra fue creada y lo que la originó, me parece información valiosa para entenderla e interpretarla mejor. Realizar las "notas al programa" de titulación ha resultado totalmente enriquecedor. El trabajo que aquí presento es totalmente monográfico y no aspira a ser una investigación exhaustiva sobre las obras. En realidad es la búsqueda de un balance entre lo teórico y lo práctico, es el planteamiento general de una base que sirva para sustentar una interpretación personal e informada. Es por eso que además de incluir términos teóricos indispensables para la explicación formal de cada obra, aplico un enfoque más "literario", un enfoque que busca la justificación histórica, el origen y el trasfondo más humano de su creación, que busca una historia vívida por la cual fue creada y que a mi parecer debería de ser el hilo conductor a la hora de ser interpretada.

Ha resultado una buena experiencia relacionar la música y las letras, dos áreas artísticas igualmente queridas y estudiadas: interpretar una obra musical con la columna vertebral compuesta de imágenes, historias y poemas, resultó aleccionador, esclarecedor y placentero. Esta es mi manera de exponer la innegable influencia social en la creación musical y darle a su interpretación un giro más visceral, menos cerebral.

PROGRAMA

Nombre del alumno: Alma Angélica Rodríguez Romero

Para obtener el título de: Licenciada Instrumentista

Petit quatuor pour saxophones (1935)

para Cuarteto de saxofones

Jean Françaix

(1912-1997)

I Gaguenardise

II Cantilène

III Sérénade Comique

Ballade (1938)

para saxofón alto y orquesta

Henri Tomasi

(1901-1971)

Sonate (1943)

para saxofón alto y piano

Paul Hindemith

(1895-1963)

Saxsounds III (Diminishing Returns) (1988)

para dos saxofones altos y delay electrónico

Steven Galante

(1953)

Yartzeit Nigun (2008)

para saxofón solo

David Martín

(1980)

Tequila Saxiana (Segundo Mareo) (2002)

para saxofón alto, saxofón tenor y piano

Jorge Calleja

(1971)

JEAN FRANCAIX, *Petit quatuor pour saxophones*

Para cuarteto de saxofones: soprano, alto, tenor y barítono.

Datos biográficos

Jean René Désiré Françaix (23 de Mayo, 1912, Le Mans – 25 de Septiembre, 1997, París) fue un afamado pianista, orquestador y compositor neoclásico francés reconocido por su prolífica producción musical y estilo.

El talento nato de Françaix fue apoyado y encausado por su familia desde temprana edad (su padre era musicólogo, compositor y pianista, y su madre profesora de canto). Empezó con clases de composición a los seis años, y a los diez, atrajo la atención de un compositor que trabajaba en la editorial que le publicó por vez primera, mismo que le puso en contacto con Nadia Boulanger. Ella alentó la carrera de Françaix considerándolo uno de sus mejores discípulos.

Siendo una importante influencia del pequeño, Maurice Ravel dijo a los padres del joven Françaix: "Sobre todos los talentos del niño observo el más fructífero que un artista puede poseer, que es la curiosidad: no deben limitar este precioso talento ni ahora ni nunca, o se arriesgarán a que su temprana sensibilidad decaiga y desaparezca."¹

1 www.jeanfrancaix.org

Jean Françaix fue un pianista destacado desde temprana edad. Sobresalió como solista al ser ganador del Primer Premio en piano en el Conservatorio de París y como acompañante al tocar a dúo con importantes músicos como Maurice Gendron o como el mismo Francis Poulenc. Pero su principal ocupación era la composición. Se mantuvo prolífico toda la vida, llegando a escribir alrededor de 200 obras en una gran variedad de estilos.

Aunque Françaix daba su propio giro "modernista" a la escuela tradicional, él era un neoclasicista declarado que rechazaba la atonalidad y la falta de forma. En algunas ocasiones tomaba de los clásicos de la literatura los argumentos para sus obras vocales. También escribió música para diez películas del director Sacha Guitry.

Entre su vasta producción se encuentran conciertos, sinfonías, óperas, ballets, cantatas y obras de cámara para casi todos los instrumentos orquestales en dotaciones que a menudo incluyen al piano. Sus obras corales y para voz solista parten del oratorio, desde *L'apocalypse de St Jean*, a la cantata para mezzo-soprano y cuerdas *Déploration de Tonton, chien fidèle*, con bases en la obra de La Fontaine y Rabelais. También tenía un particular manejo del discurso en los instrumentos de viento, y por lo mismo un gran número de obras para ensambles de dicha familia, incluido el cuarteto de saxofones.

Entre sus obras más destacadas están:

- *Scherzo* (1932), primer trabajo maduro para piano solo
- *Eight Bagatelles* (1932), para piano y cuarteto de cuerdas
- *Concertino* para piano y orquesta (1932)
- *Beach* (1933), ballet
- Quinteto para flauta, arpa y trío de cuerdas (1934)
- *Petit quatuor pour saxophones* (1935), para cuarteto de saxofones
- *Piano concerto* (1936)

- *L'apocalypse selon Saint-Jean* (1939), oratorio
- *L'apostrophe* (1940), comedia musical
- *Les demoiselles de la nuit* (1948), ballet
- *Napoléon* (1954), film score para S. Guitry
- *L'Horloge de flore* (1959), para oboe y orquesta
- *Suite* para flauta sola (1962)
- *Six preludes* (1963), para cuerdas
- *Double piano concerto* (1965)
- *La princesse de Clèves* (1965), su más exitosa ópera
- *Flute concerto* (1967)
- *Clarinet concerto* (1968)
- *Cassazione* (1975), para tres orquestas
- Quinteto para clarinet y cuarteto de cuerdas (1977)
- *Serenata* para guitarra (1978)
- Sonata para grabadora y guitarra (1984)
- Doble concierto para flauta, clarinete, y orquesta (1991)
- Concierto para acordeón (1993)
- Trío para oboe, fagot y piano (1994)
- *Neuf Historiettes de Tallemant des Réaux* para Barítono, Saxofón Tenor y piano (1997), última obra terminada de Françaix
- *Marche Triomphale* para 4 trompetas y órgano

Análisis de la obra

El *Petit quatuor pour saxophones* es, según Lyn Bronson, una “soberbia y jazzística evocación musical del vivo París de los años 30’s que luce y sobresale en muchos niveles, tanto como un trabajo de música seria, como música de entretenimiento [...]”²

Como ya se mencionó, Françaix era un neoclasicista declarado que rechazaba la atonalidad y la falta de forma. Su estilo se caracteriza por la interacción entre las líneas melódicas – como en una conversación – y por su ingenio y ligereza, ya que, dicho por él mismo, uno de sus principales objetivos era “dar placer”. Este fue cambiando a lo largo de su carrera al ser influenciado por los compositores a los que admiraba, como Emmanuel Chabrier, Igor Stravinsky, Maurice Ravel y Francis Poulenc.

El *Petit quatuor pour saxophones* se realizó en 1935 y se publicó y estrenó en Francia hasta 1939 por el cuarteto de saxofones de Marcel Mule. La obra está hecha con la tradicional forma *sonata*. Está dividida en tres movimientos tonales contrastantes: *Allegro* en Sol mayor, *Lento ma non troppo* en su homónimo menor, y *Molto vivo* otra vez en Sol mayor.

El primer movimiento, disparatadamente titulado *Gaguenardise* y que, por el carácter de la pieza podría interpretarse como “ridiculez”, (ya que dicho término no existe), es un jocoso ejercicio de articulación lleno de dinámicas contrastantes: en promedio, llega a usar cinco diferentes tipos de articulación en ocho compases y a cambiar de un *ppp* a un *fff* en escasos cuatro compases. Los octavos predominan en todo el movimiento más que otra figura rítmica, de hecho la primera mitad del tema principal que se repite a lo largo de toda la obra y va pasando de saxofón a saxofón, está conformado por cuatro corcheas fáciles de ubicar.

² Comentario de Lyn Bronson para el Italian Saxophone Quartet en su presentación del 02-02-02 en Monterey, E.U. <http://www.bronsonpianostudio.com/reviews/020202r1.htm>

La interacción entre los instrumentos sugiere a un grupo de amigos haciendo bromas y burlándose uno de otro. Su ritmo constante en 2/4, sencillo yailable, es una clara reminiscencia del cancán.

Elías Zerolo, en su *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana* (1895), describe *cantilena* como "cantar, copla composición poética breve, hecha generalmente para que se cante"; la definición estrictamente musical dada por Ellen T. Harris para el *Oxford music dictionary*, es: "término referente a una línea vocal particularmente prolongada o lírica, usualmente para voz sola, significa 'canción de cuna' en Italiano. El verbo Italiano *cantilenare* quiere decir 'canturrear'. *Cantilena* también puede referirse a un pasaje instrumental con características líricas y vocales".

En términos generales, los musicólogos describen este término el tipo de canción o melodía que, durante el Medioevo, era integrada en el canto litúrgico o en la canción profana. Más específicamente, una *cantilena* era, entre los siglos XIII y XV, una canción polifónica, en particular la *chanson* francesa. Más o menos durante el mismo periodo, los ingleses empleaban la palabra para identificar canciones derivadas de la poesía inglesa y piezas a tres voces con textos religiosos escritos en lengua latina.³

Así, en el segundo movimiento y respetando las viejas costumbres vocales inglesas, la *Cantilène* se toca a trío, sin saxofón soprano. Esta instrumentación refleja el carácter de una vieja *chanson* melancólica, más serena y lenta, totalmente contrastante con el primer y el tercer movimiento: el saxofón alto *canta* tristemente sobre un "acolchonado" acompañamiento del tenor y el barítono una melodía dividida en A, B, A' y una brevísimas coda. Está escrita en 3/4 y la distribución de las frases es totalmente simétrica: la parte A está dividida en tres frases de ocho compases donde la primera es una introducción hecha por el tenor y el barítono; la parte B dura doce compases: una frase completa de ocho, una

3 Sanders, Ernest H. "Cantilena (i)." En *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04773>

segunda de siete y un puente de cinco; la parte A' está igualmente compuesta por doce compases: ocho del tema principal, siete de la segunda frase y la coda –donde retoma lo cuatro últimos compases de la parte A- de cinco.

El humor alegre regresa con el movimiento final, la *Sérénade Comique*, que incluye ya a los cuatro saxofones. Según la Real Academia Española, la *serenata* "es una composición musical hecha para ser cantada al aire libre y durante la noche, generalmente para agradar o alabar a una persona."

Pero más que un carácter romántico o trasnochador, este movimiento se caracteriza, como en el título se indica, por su comicidad y constante juego y complicidad entre los cuatro intérpretes. La serenata está llena de melodías desmembradas en pequeños fragmentos repartidos entre los cuatro saxofones y vueltas a construir entre todos en un ritmo rápido. Los ataques secos marcados como *slaps*⁴ son más parecidos a "pizzicatos", y estos mismos son los que le dan el carácter cómico, como de vals bufonesco, casi demencial pero juguetón. El movimiento concluye con una aparatosa escala cromática y un común pero gracioso V-I.

Aportación personal

"Considero que el tocar en un cuarteto de saxofones es un elemento esencial en la educación de un saxofonista, tanto como lo es para un violinista tocar en una orquesta. No hay mejor agrupación que esta para lograr desarrollar las habilidades musicales necesarias para tocar en un ensamble de alto nivel, y no puedo pensar en otro grupo musical donde yo, personalmente, me haya divertido tanto." Dr. Jay C. Easton. ⁴

⁴ *slap*- Sonido percusivo provocado por el choque entre la caña y la cama de la boquilla.

⁵ Idea del Dr. Jay C. Easton en http://www.jayeaston.com/Saxophonist_resources/resources_quartet_rep.html

Hablando específicamente de la experiencia de tocar en un cuarteto de saxofones, estoy de acuerdo con el Dr. Easton y comparto su gusto por hacerlo. Y es que durante siete de los nueve años que llevo tocando, tuve siempre la fortuna de formar parte de algún cuarteto de saxofones. Ahí he compartido ideas y conocimientos con otros tres colegas y entendido mucho de la dinámica que se vive entre músicos. También he experimentado en gran parte la complicidad tácita pero por todos los integrantes del grupo conocida, invisible pero totalmente necesaria a la hora de pisar el escenario. Así se siente confianza y la fuerza suficiente para encarar las circunstancias de ese día y, al final del concierto, lograr un resultado musical a veces simplemente decoroso, a veces impactante e inolvidable, pero cualquiera que sea el caso, es un resultado obtenido por todos.

El *Petit quatuor pour saxophones* forma parte del repertorio básico del saxofón por obvias razones – más que individual, es un reto colectivo. Las partes de cada saxofonista no tienen una complejidad técnica extrema, el problema real se presenta al intentar ensamblar dichas partes como un rompecabezas. Como ya se mencionó, esta obra se construye de los fragmentos que cada saxofonista posee y por lo mismo presenta una gran cantidad de acertijos y disyuntivas que necesariamente se tienen que resolver en equipo. Uno de tantos ejemplos es la uniformidad en la articulación.

A lo largo de los tres movimientos se presentan casi una decena de articulaciones intercaladas en diferentes dinámicas y tempos. Confieso que después de un largo debate, fue necesario hacer consultas a músicos experimentados, acuerdos de definiciones teóricas y varios ejercicios prácticos para lograr una amable convención sobre la articulación y su uso en los diferentes casos.

Eso nos demostró una vez más que cada quien aprende a su manera aunque estemos en el mismo barco, pero que a la vez podemos aportar ideas y experiencias propias para convertir el problema en un nuevo conocimiento.

HENRI TOMASI, *Ballade*

Para saxofón alto y orquesta

Datos biográficos

Henri Tomasi (17 de Agosto, 1901, Marsella – 13 de Enero, 1971, París) inició sus estudios musicales a los siete años en el Conservatorio de Música de Marsella. A los diez años ganó el 1er *Grand Prix* en teoría musical, a los trece en piano y a los quince lo compartió en armonía con Zino Francescatti, el célebre violinista que se convirtió en su amigo.

Como la Primera Guerra Mundial retrasó su entrada al Conservatorio de París, Tomasi empezó a ganar dinero en Marsella como pianista presentándose en hoteles de alcurnia, restaurantes, burdeles y los primeros cines. En esta etapa practicó la improvisación, hecho que aportaría avances en su trabajo como compositor.

Inició sus estudios en el Conservatorio de París hasta 1921 con Philippe Gaubert, Vincent d'Indy, Georges Caussade y Paul Vidal como maestros. A pesar de haber ingresado con una beca de Marsella y el patronazgo de Maître Lévy-Oulman, continuó tocando en cines y cafés para ganarse la vida. Tiempo después se convertiría en uno de los primeros directores de orquesta en radiodifusoras de París (*Radio Colonial Orchestra in French Indochina, Orchestre Radio Symphonique de la Radiodiffusion Francaise, Paris Radio*).

A lo largo de su carrera fue reconocido con diversos premios como el *Prix Halphen* (1925) con su primera obra, el quinteto para alientos *Variations sur un Theme Corse*, el *Prix de Rome* por la cantata *Coriolan* y el Primer Premio en dirección de orquesta por decisión unánime del jurado, el *Grand French Music Prize* de la S.A.C.E.M y el *Grand City of Paris Musical Prize*. En 1932 se convirtió en miembro fundador del grupo de música contemporánea *Triton* junto con Prokofiev, Milhaud, Honegger, y Poulenc, entre otros.

Al estallar la Segunda Guerra Mundial, Tomasi fue reclutado en la Armada Francesa y nombrado director de la *Marching Band* en el fuerte *Villefranche sur Mer*. Un año después fue destituido del cargo y regresó a su labor de director con la Orquesta Nacional expatriada en Marsella. Al finalizar la guerra, el descubrimiento de los campos de concentración en Hiroshima lo llevaron a rechazar su fe en dios y en la religión, así que el *Requiem pour la Paix*, que había sido dedicado a "los mártires del movimiento de resistencia y todos los que murieron por Francia", quedó en el olvido. Fue hasta 1996 cuando el musicólogo Frédéric Ducros-Malmazet redescubrió la obra y finalmente fue grabada por la Orquesta Filarmónica de Marsella y el coro regional de Provence-Côte d'Azur bajo la batuta de Michel Piquemal.

Hacia 1946, Tomasi tomó el puesto de director de la Ópera de Monte Carlo, y a partir de entonces fue muy solicitado por toda Europa como director huésped. A pesar de esto, su producción musical no se detuvo: escribió el Concierto para Trompeta (su obra más popular), su Concierto para Saxofón fue estrenado por Marcel Mule y su Concierto para Flauta fue estrenado por Jean-Pierre Rampal. Sus óperas *Don Juan Manara* (basada en el texto del poeta O.V. de L. Milosc), *L'Atlantide* y la ópera cómica *Le Testament di Pere Gaucher* establecieron su reputación como compositor de ópera. Ya en los años 60's, dejó de dirigir por problemas físicos, incluyendo una sordera avanzada en el oído derecho.

Tomasi dedicó los últimos diez años de su vida a la creación de obras basadas en textos de grandes escritores -consagrados y de su época- con argumentos de fuerte crítica a la

realidad de la posguerra y al entorno social de sus días: el *Ulysse ou le Beau Périple* (1961) es un 'divertimento literario y musical' basado en un texto de Jean Giono; *La Chèvre de Monsieur Séguin* (1961) es una historia lírica basada en la narrativa de A. Daudet; *Retour à Tipasa* (1966) es una cantata secular para voz hablada, coro masculino y orquesta con el texto de Albert Camus (que se estrenó hasta después de su muerte en 1985) y el *Éloge de la Folie (ère nucléaire)* (1965) está basada en un escrito de Erasmo de Rotterdam y descrita como 'la interacción de sátira, lirismo y coreografía'. Esta obra, una de sus últimas creaciones para teatro, hace eco al primer epitafio que Tomasi escribió: "¡La comedia ha terminado! ¡Paz, finalmente, en este estúpido planeta!". La obra va más allá de lo absurdo y celebra la comunión con el mundo y la solidaridad entre los hombres. Su indignación hacia las injusticias políticas y sociales y su desilusión con la raza humana después de la guerra se hizo manifiesta a través de obras como *In Praise of Madness (nuclear era)*, su última composición para teatro donde mezcla ópera y ballet y donde hace referencia al nazismo y al napalm. También realizó obras como la *Symphonie du Tiers-Monde* (Sinfonía del Tercer Mundo, 1967), basada en un texto de Aimé Césaire y dedicada a Hector Berlioz, el *Chant pour Vietnam* (1968), un poema sinfónico basado en un texto de Jean-Paul Sartre, y el *Concerto de Guitare à la Mémoire du Poète Assassiné* dedicado a Federico García Lorca.

Características compositivas

En el campo de la composición, el trabajo orquestal de Tomasi es importante, pero su atención fue atraída principalmente por el teatro. En el mundo de la música instrumental prefería componer para instrumentos de viento: creó conciertos para flauta, clarinete, saxofón, fagot, trompeta, corno francés y trombón, aunque también hizo conciertos para violín, viola y cello.

La música de Tomasi es fundamentalmente lírica, muy colorida y llena de líneas diatónicas y cromáticas. En un principio sus trabajos de composición mantuvieron afinidades con las obras de Debussy, Ravel, Fauré e incluso Puccini. Según sus biógrafos, su primera influencia provino de una representación de *La Bohème*, misma que marcó su destino musical y le provocó gran pasión por el teatro lírico. Más tarde aprendió de obras líricas de Bizet (*Carmen*), Mussorgsky (*Boris Godunov*) y Debussy (*Pelleas et Melisande*). Armónicamente fue influenciado por los mismos Ravel, Debussy y Strauss. Usó exóticos sonidos y colores de Córcega, Camboya, Laos, el Sahara y Tahití. También escribió música inspirada en canciones religiosas medievales y cantos gregorianos. Utilizó varios estilos, pero en sus últimos diez años de vida, su estilo propio tuvo importantes transformaciones en las que incluyó algunos recursos de la música provenzal, gregoriana, jazz e incluso dodecafonismo: "Aunque no he rehuído a las formas de expresión más modernas, siempre he sido un melodista de corazón. No puedo soportar sistemas ni sectarismo. Yo escribo para todo el público. La música que no viene del corazón no es música." ⁵

Tomasi pensaba que su experiencia como director le dio más habilidad para orquestar, que la música dodecafónica podía usarse ocasionalmente cuando fuera necesario o requerido y que el peligro inherente en la música electrónica era que ésta carecía de factor humano. También basaba varias de sus obras en textos literarios a pesar de que no siempre usaba las palabras. Tomasi expresaba sobre su propia música: "mi conocimiento musical no está basado en un sistema. La sensibilidad se expresa a sí misma y la mente controla. ¿Qué de bueno tiene inventar nuevas formas de discurso? Si ya todo se ha dicho, todo se ha hecho." ⁶

5 <http://www.henri-tomasi.asso.fr/en/bio.php>

6 Idem.

Historia de la obra

Henri Tomasi compuso la *Ballade pour Saxophone Alto et Orchestre* en 1938 y fue estrenada en 1939 por Marcel Mule. La obra está basada en un descriptivo texto en francés de Suzanne Mallard, esposa del compositor:

ARGUMENT

*Sur un vieux thème anglais, long, maigre et flegmatique
comme lui,
un clown raconte son histoire spleenétique
à la nuit;*

*L'ombre de son destin, le long des quais; zigzague,
et le goût
de mégot qu'en sa bouche ont pris de vieilles blagues
le rend fou...*

*Fuir son habit trop large et sa chair monotone
en n'étant,
entre la joie et la douleur, qu'un saxophone
hésitant!*

*Son désespoir, au fond d'une mare sonore
coule à pic
et le clown se résigne à faire rire encore
le public!*

Suzanne Mallard

ARGUMENTO

*Sobre un viejo tema inglés, lento, árido y flemático
como él,
un payaso relata su historia esplénica
a la noche;*

*La sombra de su destino, a lo largo del muelle, zigzaguea,
y el sabor
a colilla que en su boca tomaron viejos chistes
lo vuelve loco...*

*Huir de su traje demasiado largo y de su carne monótona
y sin importar,
entre el gozo y el dolor, de un saxofón
titubeante!*

*Su desesperación, al fondo de un mar sonoro
se va a pique
y el payaso se resigna a hacer reír de nuevo
al público!*

Suzanne Mallard

El desarrollo del poema y de la obra musical, aunque diferentes en extensión, son equivalentes en intención. La relación entre la *Ballade* y el poema de S. Mallard se manifiesta desde un principio, al lograr una cadencia natural con los dos pares de rimas que forman cada estrofa al ser leída en su idioma original, el francés. Pero además de la musicalidad natural de las rimas, el espectro de la música se hace presente en el argumento del poema como “un viejo tema inglés” interpretado por un “saxofón titubeante” que acompaña las reflexiones del actor hasta su vertiginoso desenlace, volviendo la escena más dramática y teatral.

La *ballade* o *balada* es una de las formas poéticas más usadas en los siglos XIV y XV sobre todo en las *chansons* francesas. Para la Real Academia Española, la *balada* se refiere a la “composición poética provenzal de carácter lírico dividida generalmente en estrofas iguales, y en la cual, por lo común, se refieren sencilla y melancólicamente sucesos legendarios o tradicionales”, para Maurice J. E. Brown en el *New Grove Dictionary*, *ballade* se refiere a una pieza instrumental en un estilo narrativo donde su estructura está basada, más que en una forma musical específica, en una temática establecida con una intención literaria o programática.

Sin adentrarse en complejos análisis literarios, podemos decir que este poema suelto y poco conocido de S. Mallard es la gris reflexión de un viejo payaso en decadencia sobre la amargura e incertidumbre que su monótono destino le provoca. Este lo ciega, lo pone fuera de sí al grado de buscar huir de su propia realidad. La desesperación lo saca de su delirante devaneo y asume, con todo lo que implica, seguir siendo un viejo payaso.

En resumidas cuentas, el argumento de la *Ballade* de Henry Tomasi está tomado del poema de S. Mallard y su estructura musical, de un poema o *ballade* francesa tradicional.

Análisis de la obra

En apariencia, la teoría de la métrica en la poesía es de poca relevancia en lo que al análisis de la *Ballade* respecta, pero, como ya se mencionó, la estructura de dicha obra está basada en una *ballade* francesa.

Según Antonio Quilis, la *balada* –o *villancico*, en su forma paralela española- “se divide en dos partes: a) el *estribillo*, que consta de dos a cuatro versos; b) el *pie*, estrofa de seis o siete versos, de lo que los últimos han de rimar con todo el estribillo o con su parte final. A todo lo largo de la composición, se van repitiendo el mismo estribillo y el pie, que en cada nueva estrofa es diferente”.

En la *Ballade*, el “viejo tema inglés” sería equivalente al estribillo, pequeño fragmento melódico de 16 compases que se hace presente en las cuatro diferentes secciones contrastantes que conforman la obra:

1) Justo al inicio y tocado por la orquesta con un carácter suave y expresivo que sirve de introducción al *Andante* –, tranquila descripción de la noche que circunda al personaje que está a punto de contar su dramática historia-

*Sobre un viejo tema inglés, lento, árido y flemático
como él,
un payaso relata su historia esplénica
a la noche;*

2) Antes de la *Gigue*, como un paso al desarrollo del discurso del actor, como transición del movimiento lento e introductorio a otro más rítmico, histérico, contrastante-

*La sombra de su destino, a lo largo del muelle, zigzaguea,
y el sabor
a colilla que en su boca tomaron viejos chistes
lo vuelve loco...*

3) En modo menor y en *tempo di blues*, una vez más, como transición entre una cadencia dramática y la reexposición precipitada y danzarina de la *Gigue*;

*Huir de su traje demasiado largo y de su carne monótona
y sin importar,
entre el gozo y el dolor, de un saxofón
titubeante!*

4) Antes del *poco piú mosso poco a poco*, de la carrera chispeante y vertiginosa al gran final.

*Su desesperación, al fondo de un mar sonoro
se va a pique
y el payaso se resigna a hacer reír de nuevo
al público!*

La *Ballade* contiene 6 diferentes tonalidades (cambia 14 veces de armadura a lo largo de la obra) y cambia 11 veces de compás (contiene 4 compases distintos), tiene varios movimientos de tempo, a veces súbitos, a veces graduales, y no es homogénea rítmicamente. Todas estas características le dan el tan mencionado carácter dramático y la inestabilidad emocional del protagonista se ve reflejada en los constantes altibajos y contrastes rítmicos y tonales que componen la obra.

Aportación personal

Henry Tomasi era un hombre letrado, enterado del entorno literario, teatral y medio cultural en general de su época. Su origen humilde marcó su tendencia anti burguesa y le dejó involucrado con las causas sociales. Esta es una realidad que reflejó en la temática de la mayoría de sus trabajos.

Sin caer en reflexiones muy profundas, me atrevo a afirmar que cualquier persona dedicada al arte tendría que molestarse en cuestionar algo alguna vez, tendría que haberse acercado a algún extremo, a algún límite, o haberle buscado la cara a la verdad en alguna ocasión para poder dar una visión personal de asuntos nada sencillos (como el uso del napalm, la locura o el asesinato de algún poeta, en el caso de Tomasi). Sin el conocimiento consciente de lo que motiva a alguien a dedicarse al trabajo creativo que eligió, éste trabajo se vuelve banal, superficial, sin alma. El tema de la *Ballade* deja ver, antes que a un compositor virtuoso, a un ser humano consciente de su origen y de su destino, a un bohemio inconforme que cuestiona todo, hasta la misma existencia. Después de conocer el origen de Tomasi y la fidelidad que mantuvo a sus convicciones, he llegado a apreciar y disfrutar su obra desde más de una óptica: musicalmente es un trabajo de estructura sólida e incuestionable. Intelectualmente tiene un trasfondo que toca la relación de la música con otras ramas artísticas (la literatura en este caso), una de tantas realidades sociales y el eterno cuestionamiento humano de su existencia, pero aparte de lo ya planteado, aprendí a valorar sobre todo la honestidad en el discurso de un creador. El hecho de ponerse el disfraz de un payaso en decadencia resulta espeluznante y perturbador pero sin duda necesario para entender la vivencia de una realidad humana paralela a la propia.

“La música que no viene del corazón no es música”, dijo Tomasi, y si por un momento el intérprete logra apropiarse o siquiera entender el trasfondo de la obra, seguro conseguirá hacer ‘música que sí es música’. Al menos a mí, el suponerme un payaso sin futuro y con un pié en la tumba, me hizo entender el sufrimiento y dramatismo de la obra.

PAUL HINDEMITH, *Sonata*

Para saxofón y piano (1943)

Datos biográficos

Paul Hindemith (1895, Alemania – 1963, Suiza) estudió violín, dirección y composición en el Conservatorio de Frankfurt, donde era respetado y reconocido como compositor de música de cámara y ópera expresionista. Hacia 1908, Hindemith estudiaba bajo la batuta de Adolf Rebner.

En sus inicios como compositor también fue un intérprete destacado: era líder de la Orquesta de Ópera de Frankfurt y violista del Cuarteto Amar-Hindemith. La mayor parte de su música de cámara fue escrita entre 1917 y 1924, incluidos cuatro de sus seis cuartetos y numerosas sonatas. Su *Kammermusik* no. 1 es la muestra de cuando se volcó más hacia el neoclasicismo. Fue el primer trabajo de una serie de siete, donde usó a la vez una imitación del concierto barroco, armonía tonal expandida y elementos distintivamente modernos, como el jazz. De igual manera se dio tiempo para componer en otros géneros, incluidas canciones, música para niños y amateurs y ópera. Desde 1927 se convirtió en catedrático del *Berlin Musikhochschule*.

Con el levantamiento de los nazis en Alemania, Hindemith se empezó a preocupar más por las connotaciones éticas de la música, y en su ópera *Mathis der Maler* (precedida por una sinfonía hecha de extractos orquestales), dramatizó el dilema del rol del artista en la sociedad y la necesidad de una mayor responsabilidad para con el arte. En 1935, el gobierno de Turquía comisionó a Hindemith para que reorganizara la educación musical del país, y más específicamente, se le dio la tarea de preparar material para el *Universal and Turkish Polyphonic Music Education Programme* para todas las instituciones que tuvieran que ver con la música en Turquía, hazaña que le valió ser aclamado internacionalmente y ser considerado como un buen expositor de la composición moderna en Alemania. Aparentemente, su desarrollo fue apoyado por el régimen nazi: de esta manera se mantuvo fuera del camino nazi y a la vez promovió la historia y educación musical de Alemania. Hindemith mismo se llamaba embajador de la cultura alemana. Un par de años después su música fue vetada de manera oficial, y en 1938 dejó Alemania. Se refugió en Suiza, donde pudo estrenar *Mathis der Maler*, luego viajó a E.U. donde trabajó como maestro de la Universidad de Yale (1940-1953) y finalmente regresó a Suiza, donde pasó la última década de su vida.

La música que creó en sus últimos años está hecha al estilo que él mismo estableció a principios de 1930 en su *Craft of Musical Composition* (1937-39). Hindemith cuenta con una gran cantidad de composiciones incluidos conciertos para la mayoría de los instrumentos.

En cuanto a su producción creativa, cabe mencionar que Hindemith compuso casi una decena de óperas entre las que destacaron *Sancta Susanna* (1921) y la ya mencionada *Mathis der Maler* (1934-1935). Hizo música para ballet, más de una docena de obras para orquesta, conciertos para instrumentos solistas como piano, violín, viola, cello, trompeta, clarinete, órgano o corno francés; siete cuartetos para cuerdas y otra media decena de obras para otras dotaciones de música de cámara. También hizo más de cuarenta sonatas -

casi la mitad para violín y viola y el resto para instrumentos de aliento, piano, cuerdas, órgano y combinaciones poco usuales, como la sonata para cuatro cornos (1952)- y diversas obras vocales basadas en los poemas de grandes escritores como Walt Whitman (en 1946), Rainer Maria Rilke (en 1939) o Friedrich Hölderlin (en 1933).⁶

Contexto histórico

La Primera Guerra Mundial

Desde sus inicios, en 1914, la educación primaria ya existía varias generaciones antes en la mayoría de los países de la Europa Occidental (salvo en España y Portugal). En lo que a la existencia del arte, la música y la literatura se refiere, se debía más al interés de las élites que a los gustos de las masas. La educación, todavía considerada valiosa y que debía pagarse, era algo que, así se suponía, necesitaba cierto esfuerzo y algún sacrificio por parte de quien la recibía.

A pesar de las cuestiones bélicas, el panorama cultural prometía: la filosofía y la ciencia se preocupaban mucho con el estudio de los fenómenos de la nueva época (las doctrinas de Darwin todavía motivaban controversias violentas, y su aceptación se tomaba como señal de una ilustración progresista), la psicología y la sociología (Freud, Tarde y Durkheim) estaban encontrando nuevas bases científicas y nuevas rutas de avance. Henri Bergson buscaba una explicación filosófica de las más misteriosas fuerzas de la vida y de la actividad humana, mientras los economistas exploraban los no menos misteriosos fenómenos de la miseria y falta de empleo en las masas. Todos los que estudiaban los problemas del hombre en el ambiente social advertían las novedades que habían ocurrido en su sociedad cambiante y algunos de los peligros de esos cambios.

⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Hindemith

La gran disidencia filosófica estaba entre quienes negaban y quienes sostenían que la aplicación de los métodos científicos al estudio del hombre y la sociedad rendiría resultados igualmente satisfactorios. Esa disidencia ha sido el rasgo sobresaliente de la cultura mundial durante el siglo XX y puede rastrearse a lo largo de los contrastes entre escuelas rivales de filosofía, arte y literatura.

Hacia 1917, cuando la primera guerra mundial estaba más que avanzada (parecía haber quedado reducida a un duelo a muerte entre Alemania e Inglaterra y los norteamericanos acababan de aceptar entrar a la guerra), Hindemith fue llamado a cumplir el servicio militar y se vio forzado a dejar el conservatorio. Cumplió con su servicio como miembro de la banda de un regimiento establecida a tres kilómetros de la línea de ataque.

La posguerra

Los años inmediatamente sucesivos a la guerra marcaron un período de enorme fervor intelectual, consecuencia directa de la experiencia bélica y de la progresiva desaparición de las restricciones y censuras pasadas. El trauma de estos acontecimientos tan recientes había dejado tras de sí una creciente sensación de ansiedad y aprensión, una especie de frenesí y exuberancia creativa que provocaba una mezcla de cinismo y confianza, de solemne irreverencia hacia las tradiciones y de búsqueda de raíces. Al igual que sus contemporáneos, Hindemith se refería al inicio del siglo XX como la época en que "el viejo mundo explotó": los artistas se veían forzados a crear conciencia de los cambios de su mundo al ver descartados códigos y costumbres que en algunos casos habían sido establecidos siglos atrás. Las anticonformistas obras de Cocteau, Satie y 'el grupo de los Seis' en Francia, las de Hindemith y Krenek de Kurt Weill y Brecht con el nuevo impulso del teatro político y del *cabaret* en Alemania, son los frutos más conocidos de un clima general de excitación y experimentación. Más que apertura de nuevos horizontes, los años veinte significaron la aparición y cumplimiento de los impulsos y energía surgidos antes de la

guerra que no habían podido verificarse hasta entonces. Después de la guerra, Hindemith regresó a los escenarios.

Inicios de la Segunda Guerra Mundial

A principios de los años 30, Hindemith se orientó hacia posiciones neobarrocas y académicas y trataba temas de carácter místico-religioso, notable contraste al compararse con el feroz e irreverente sarcasmo de sus composiciones juveniles en los años de la inflación de la República de Weimar.

En ese entonces Berlín era considerado como el centro musical de Europa. Cualquier músico o compositor famoso había estado ahí alguna vez. La Orquesta Filarmónica de Berlín se hallaba en su zenit al igual que la *Opera Unter den Linden* y el *Charlottenburg Opera*. Prácticamente a diario eran estrenadas obras de todas las categorías, incluidas varias con saxofón. A lo largo de estos, el trabajo de Hindemith causaba controversia y gustaba y caía de la gracia de la jerarquía nazi. La relación de Hindemith con los nazis era complicada. Algunos consideraban su música como "degenerada", en gran parte por el alto contenido sexual de sus óperas -como en *Sancta Susanna*, que aborda la relación existente entre el celibato y la lujuria en el cristianismo exponiendo como un retrato el descenso de las religiosas de un convento al frenesí sexual-. Hindemith, alrededor de esta etapa de su carrera, fue considerado como un joven frívolo que entraba superficialmente al campo del expresionismo alemán, y aunque esta ópera no podría considerarse como el máximo exponente del expresionismo, sí muestra un profundo involucramiento de parte del autor con tendencias artísticas contemporáneas semejantes.

En diciembre de 1934, durante el discurso del ministro de propaganda de Alemania en el *Berlin Sports Palace*, Joseph Goebbels calificó públicamente a Hindemith como un "*atonal noisemaker*". Tres años más tarde, los nazis montaron una 'exposición' que se mantuvo en

gira durante cinco meses. Se titulaba *Entartete Kunst* ("arte degenerado"), y mostraba libros, pinturas, esculturas y demás obras artísticas creadas por las 'mentes enfermas' de comunistas, gitanos, homosexuales, judíos y demás artistas que, en su consideración, eran subespecies de la raza humana. Un año después montaron otra exhibición llamada *Entartete Musik*, mostrando obras famosas de Mendelssohn, Mahler y Schönberg como ejemplos de composiciones inaceptables. Los artículos más destacados de la exposición eran representaciones de lo que, el mismo Joseph Goebbels, calificaba como "Americano nigger kike jungle music" ("música de jungla de negro-americanos").

Para anunciar la exhibición, los nazis modificaron un poster del *Jazz Opera* de 1927 hecho por Ernst Krenek, *Jonny Spielt Auf* (Johnny Plays On): transformaron un músico de jazz -un atractivo negro- en un simio de labios inmensos y mirada salvaje. Lo vistieron de esmoquin y sombrero retorcido, portaba una estrella de David en la solapa, una arracada en la oreja y un saxofón de campana enorme en las manos. El poster y la representación subhumana del saxofón llegaron a simbolizar todo lo que era considerado inferior y maligno en el Oeste, todo lo que había que rechazar por norma. Así que, de entonces en adelante y por norma, había que evitar el "lascivo" sonido de cualquier tipo de saxofón, había que restringir su uso y sustituirlo con un apropiado instrumento de cuerdas -violonchelo o viola- o algún instrumento regional (alemán).⁷

Hacia 1937, Hindemith se vio obligado a abandonar la cátedra de composición en la Hochschule de Berlín, y un año después, tuvo que exiliarse de su país (en Suiza y Estados Unidos, como ya se mencionó). Los motivos de su exilio fueron una violenta campaña política contra su música y su persona, y al parecer, también porque su esposa era judía. Pero al poco tiempo juró lealtad a Hitler, aceptó componer para un evento nazi, dirigió en conciertos para oficiales nazis y aceptó un puesto en la "Reich Music Chamber". Esta parte de la vida de Hindemith tiene poco tiempo de haber sido revelada por sus biógrafos, quie-

⁷ Segell, Michael. *The Devil's Horn*. Nueva York: Picador, 2006. 224,225.

nes trataron a toda costa de aseverar las creencias anti-nazis del compositor.⁸

Como la primera, la segunda Guerra Mundial se desencadenó ostensiblemente con motivo de una disputa relativa a minorías nacionales de la Europa Oriental. Tras el estallido de la guerra, Hindemith tendió cada vez más a la interiorización y a la especulación sobre problemas cósmico-filosóficos y el reflejo de los mismos en la misma. Su penúltimo trabajo teatral, la ópera *Harmonie der Welt (La armonía del mundo)*, propone en escena la figura de Kepler, que se enfrenta con el problema de conciliar la Biblia con las ciencias exactas, en el intento de encontrar la armonía del mundo a través de la vida contemplativa.

Análisis de la obra

El Sistema musical de Hindemith

Hindemith formuló a lo largo de los 30's un sistema tonal particular basado en principios armónicos y nociones de contrapunto lineal a los que atribuía una validez de tipo acústico-psicológico.

La base de tal sistema que encontraría su completa formulación teórica en el *Unterweisung im Tonsatz (Manual de composición)*, -escrito entre 1937 y 1939 y publicado en Maguncia-, era el concepto de gravedad y tensión de los intervalos considerados individualmente y clasificados, según criterios acústicos y psicológicos, dentro de un universo armónico-melódico dominado por la idea de necesidad. De este modo se establecían los centros tonales mediante una especie de movimiento melódico gravitacional y de un proceso armónico fundado en acordes de mayor o menor tensión, por lo que la 'triada' tradicional conservaba una posición de primacía como centro focal del flujo cadencial.⁹

⁸ http://www.classiccat.net/hindemith_p/biography.htm

⁹ Lanza, Andrea. "El Siglo XX, tercera parte" en *Historia de la Música*. Madrid: Turner Libros, 1999.

Casi toda su obra es tonal pero no diatónica; se desarrolla alrededor de una tonalidad y modula de una tonalidad a otra como la mayoría de la música tonal, pero usa las 12 notas libremente sin ajustarse estrictamente a una escala establecida. Hindemith incluso reescribió algunas de sus obras después de desarrollar este sistema. Su filosofía también abarca la melodía: se esfuerza por lograr melodías que no estén delineadas por triadas mayores ni menores.

Hindemith también se avocó a su sistema como un medio para entender y analizar la estructura armónica de otro tipo de música, y aclamaba que éste tenía un mayor alcance que la manera tradicional de aproximarse a los acordes (una aproximación fuertemente atada a las escalas diatónicas). En el mismo libro, Hindemith usa su sistema para analizar su propia música paralelamente a la de J. S. Bach e incluso a la de Arnold Schönberg. Uno de los aspectos de la música tradicional que Hindemith conserva es la idea de la resolución de la disonancia a la consonancia. Muchas de las obras de Hindemith empiezan consonantemente, se desarrollan con tintes disonantes y finalmente resuelven en acordes totalmente tonales.

Sonata para saxofón alto y piano

La sonata para saxofón alto es una derivación de la sonata para corno: el mismo compositor hizo, de su puño y letra, el arreglo para el instrumento que nos concierne. La obra está regida por los lineamientos que los estudiosos de la obra de Hindemith califican como su 'estilo': en todos sus movimientos, es una obra tonal que en su desarrollo presenta una gran cantidad de disonancias que, a la larga, terminan resolviendo en acordes tonales.

Está dividida en cuatro movimientos contrastantes. En el primero se indica un tempo moderado constante, y a pesar de que tiende siempre a los *pianos* y en una sola ocasión llega a un *forte*, el carácter es opaco y tranquilo. Es rítmicamente homogéneo, y a

diferencia de los constantes cambios de compás de los demás movimientos, éste mantiene un compás de 6/4 a lo largo de todo el movimiento. También es el más breve de todos.

El segundo movimiento tiene un carácter más lírico y reflexivo, y está claramente dividido en tema, parte b, tema, parte c, tema y coda: el tema resulta rítmicamente definido y estable en un compás simple de 2/2 y la melodía aparece sencilla y clara a lo largo de catorce compases. En la parte b empieza la interacción entre saxofón y piano al iniciar un diálogo de motivos rítmica y melódicamente similares y por primera vez hay cambios de compás, un ir y venir del 3/2 al 2/2 y viceversa que anuncia cierta inestabilidad. Luego vienen, una vez más, los catorce compases del tema reexpuestos ahora con más fuerza (*ff*). La parte c, justo la mitad del discurso melódico, se caracteriza por su inestabilidad rítmica y carácter oscuro y agresivo. Los cambios de compás son constantes -se pasa indistintamente de un 5/4 a un 2/2 y a un 3/2- y la dinámica va conduciendo el ascenso de esta sección desde su inicio -empieza con un *pp* y mantiene un *crescendo* constante hasta llegar a un *ff* para después terminar la frase previa a la reexposición del tema en un *pp*-. Así, es esta la sección que da la sensación de caos, dramatismo y catarsis. También es la más difícil de ensamblar y conducir porque, a pesar de que aparentemente el piano y el saxofón tienen poco que ver melódicamente, es en realidad una constante conversación entre ambos, un decir y responder. Cuando esto no ocurre, es un constante complemento de melodías: durante cuatro compases el saxofón da el tiempo fuerte de cada compás siendo la guía rítmica, durante otros cuatro compases los papeles se cambian, y luego otra vez el mismo juego. Después viene la última aparición del tema pero ahora con carácter sutil y conciliador, un *pp* que disminuye la tensión y deja al escucha recuperar la estabilidad del 2/2 durante otros catorce dulces compases. A pesar de que en la coda también hay un constante cambio de compases -en este caso van en su gran mayoría del 3/2 al 2/2 y viceversa-, la estabilidad rítmica no se pierde y la tranquilidad recuperada se mantiene hasta el último compás del movimiento, ahora en un descenso que va del *mf* al *pp*. En total, en este movimiento hay cincuenta y seis cambios de compás, y el carácter

fuerza-agresión-fuerza, para mi gusto, es el que mejor describe la realidad histórico-social que en ese momento vivía el compositor.

El tercer movimiento es el más lento y tranquilo de toda la obra: está en un compás de 8/8 donde el octavo se mide a 60. Y a pesar de que es el de menor cantidad de compases, hay suficiente tiempo y espacio para pasar de la queja silenciosa al *ff* breve pero dramático y catatónico. Luego, regresa la calma.

El último movimiento, al igual que el segundo, resulta muy descriptivo y complejo. Éste está basado en un texto escrito por el mismo Hindemith donde, a manera de poema, da instrucciones a los intérpretes de la obra:

Das Posthorn (Zwiegespräch)

Hornist:

*Tritt uns, den Eiligen, des Hornes Klang
nicht (gleich dem Dufte längst verwelkter Blüten,
gleich brüchigen Brokats entfärbten Falten,
gleich mürben Blättern früh vergilbter Bände)
als tönender Besuch aus jenen Zeiten nah,
da Eile war, wo Pferde im Galopp sich mühten,
nicht wo der unterworfne Blitz in Drähten sprang;
da man zu leben und zu lernen das Gelände
durchjagte, nicht allein die engbedruckten Spalten.
Ein mattes Sehnen, wehelaunt Verlangen
entspringt für uns dem Cornucopia.*

Pianist:

*Nicht deshalb ist das Alte gut, weil es vergangen,
das Neue nicht vortrefflich, weil wir mit ihm gehen;*

*und mehr hat keener je an Glück erfahren,
als er befähigt war zu tragen, zu verstehen.
An dir ist's, hinter Eile, Lärm und Mannigfalt
das Ständige, die Stille, Sinn, Gestalta
zurückzufinden und neu zu bewahren.*

Saxofonista:

*¿No es el sonido del corno, para nuestras almas sin sosiego
(aunque la esencia de las flores se secó hace mucho tiempo
igual que pliegues desteñidos de tapiz antiguo,
igual que hojas quebradizas de libros desde antaño envejecidos)
como una visita sonora de tiempos pasados
en que la velocidad se contaba por el galope apresurado de caballos
y no por relámpagos, en hilos de metal aprisionados;
y como cuando para vivir y aprender se vagaba en la campiña
y no solamente en las estrechas páginas impresas conocidas?
El don de la cornucopia será despertar en nosotros
un débil anhelo, una melancólica añoranza compartida.*

Pianista:

*Lo antiguo es bueno no sólo porque ya ha pasado,
ni lo nuevo es supremo porque vamos a su lado;
mas aún una dicha mayor nadie ha sentido
de la que verdaderamente haya soportado y entendido.
Tu tarea será, entre la confusión, la premura y el ruido*

*asir lo duradero, lo tranquilo, el sentido,
y encontrar en él lo nuevo y conservarlo al hilo.*

En el poema se describe claramente el papel que el compositor busca que cada intérprete desarrolle a lo largo del movimiento.

Es necesario aclarar que a la adaptación de Hindemith, el saxofonista francés Jean-Marie Londeix hizo una sugerencia suplementaria para aumentar el grado de complejidad técnica para el instrumento solista (1984). El movimiento está dividido en tres partes. En la partitura original, la primera parte –la introductoria– está expuesta en su totalidad por el piano, una melodía rápida y virtuosa en un compás de 9/16 que expone un escenario de guerra y caos; al pasar a la segunda sección, en un compás de 6/8 – que cambiará sólo una vez más a 9/8 y regresará al mencionado 6/8 en la tercera parte –, el saxofón finalmente se hace presente para exponer una melodía clara y expresiva, –el sonido comparado con la esencia de flores secas hace tiempo –, un respiro de veinte compases rítmicos y estables donde la dinámica sube y baja gradualmente, de *p* a *f* y otra vez a *pp* para, una vez más, entrar a un discurso frenético como el del principio en la siguiente sección. En la versión de Londeix –que es la que presentaré– el tema rápido del inicio es interpretado por el saxofón mientras el piano hace un acompañamiento rítmico, marcando cada tiempo del compás con un acorde que dura justo un octavo con puntillo. Al aparecer el 6/8, es decir, la segunda sección, el saxofón expone la ya mencionada melodía expresiva que hace las veces de oasis en medio del caos. La tercera sección es igual en ambas versiones: se entabla un contrapunto entre el tema rápido del principio –tocado por el piano– y la melodía de la segunda sección escrita una tercera arriba –tocada por el saxofón–. Escuchadas a la vez se evidencia el contraste entre el carácter frenético de la primera melodía y la imposición de la tranquilidad y majestuosidad de la voz del saxofón sobre la del piano, donde el objetivo de ambos instrumentistas es, “entre la confusión, la premura y

el ruido, recuperar lo perdurable, la calma, el sentido y encontrarlo renovado". El final de este movimiento resulta triunfante, incluso desafiante. La ventaja de la versión para saxofón es que la parte rápida está repartida equitativamente entre ambos instrumentos. En general, el cuarto movimiento no cambia de *tempo*, pero en la transición de la primera sección a la segunda, donde se presenta el primer cambio de compás, hay un cambio de valores y por lo tanto de carácter: se experimenta una sensación de lentitud al cambiar de 9/16 a 6/8, donde el octavo con punto es igual a octavo. A pesar de este cambio de intención, se puede afirmar que es rítmicamente homogéneo.

Aportación personal

Como ya es sabido, el resultado de la realización de una obra artística es, entre otras cosas, el reflejo del entorno histórico-social del autor visto desde su muy personal perspectiva.

Hindemith solía componer música con propósitos sociales y políticos (que normalmente era interpretada por amateurs). Un ejemplo de esto, es el *Trauermusik* (o 'Música para un Funeral'), escrito en 1936. Hindemith preparaba un concierto para la BBC cuando escucho la noticia de la muerte de George V. Entonces, compuso una obra para viola y orquesta de cuerdas. Así marcó el evento: la premier fue el mismo día.

A mi parecer, asuntos como la guerra son una influencia ineludible y contundente al modo de vivir y de pensar de quienes tienen la desgracia de tenerla cerca. Hindemith vivió dos de las peores de la historia de la humanidad, y por lo tanto, se vio rodeado de conflictos filosóficos, políticos y sociales que marcaron su manera de componer y de pasar a la historia. En un principio resultaba molesto lo que presentaba, incluso lo tacharon de '*noisemaker*', y todo porque su trabajo era una fotografía del caos social que le rodeaba, el

mismo caos que era rechazado por quienes buscaban construir una sociedad perfecta, utópica, pisando los derechos de quien se atravesara en su camino.

La realización de la Sonata para saxofón y piano se llevó a cabo en el inestable período de exilio de Hindemith en Suiza. El entorno histórico y la inestabilidad presentada en esta obra es el reflejo de la óptica personal del autor. Lo que tengo más a la mano para entender esta sonata son datos históricos e imágenes de escenarios, de víctimas y victimarios de ambas guerras. Así que, tomando en cuenta la postura del compositor, interpreto cada movimiento de esta obra con la conciencia de que el argumento principal y motivo de su creación fue un cúmulo de sensaciones como el dolor, la impotencia, la discriminación encarnizada, la injusticia, el caos y la desesperación que se viven en un campo de batalla. Pienso, sin embargo, que también se presentan de vez en cuando momentos de tranquilidad efímera y algo de esperanza.

STEVEN GALLANTE, *Saxsounds III (Diminishing Returns)*

Para dos saxofones altos y delay electrónico.

Datos biográficos

Steven Gallante (Estados Unidos, 1953) estudió la licenciatura en música en la Universidad de Illinois y la maestría en música en el la Universidad de Michigan, donde tomó lecciones de saxofón con el maestro Donald Sinta. Estudió composición con los maestros Jan Bach, Russell Peck y William Bolcom. Su obra ha sido interpretada cientos de veces en toda Norteamérica gracias a que forma parte de la serie *Affiliate Artists*. Actualmente compone para medios electrónicos y es profesor del Concordia College en River Forest, Illinois.

Aparte de componer –para saxofón, principalmente– es un socorrido arreglista y productor artístico. Junto con la ya mencionada *Saxsounds III ("Diminishing Returns")*, para dos saxofones y delay, tiene otras obras afamadas y grabadas por reconocidos saxofonistas, como *Shu Gath Manna*, para saxofón alto y sintetizador.

Contexto histórico

El minimalismo surgió como una reacción contra las tendencias modernistas de abstracción intelectual de la época (como el serialismo). El término *minimalismo* se refiere a la preferencia de reducir a lo esencial, y es una corriente artística que utiliza elementos mínimos y básicos, como colores puros, formas geométricas simples, tejidos naturales, lenguaje sencillo, etc. Algunas de sus características son:

- Abstracción.
- Economía de lenguaje y medios.
- Producción y estandarización industrial.
- Uso literal de los materiales.
- Austeridad con ausencia de ornamentos.
- Purismo estructural y funcional.
- Orden.
- Geometría Elemental Rectilínea.
- Precisión en los acabados.
- Reducción y Síntesis.
- Sencillez.
- Concentración.
- Protagonismo de las Fachadas.
- Desmaterialización.

El término "*minimal*" fue utilizado por primera vez por el filósofo Richard Wolheim en 1965, para referirse a las pinturas de Ad Reinhardt y a otros objetos de muy alto contenido intelectual pero de bajo contenido formal o de manufactura, como los *ready-made* de Marcel Duchamp.

El minimalismo en la música

El término *minimalismo* fue tomado directamente de las artes visuales para describir un estilo compositivo caracterizado por un vocabulario rítmico, melódico y armónico intencionalmente simplificado. La música minimalista tiene sus orígenes tanto en las corrientes del conceptualismo como de la música dodecafónica. La primera composición que se consideró minimalista, fue *1964 In C*, de Terry Riley, a la que siguieron, en la década de 1970, las obras de Steve Reich y Philip Glass entre otros varios compositores –como La Monte Young, Stefano Ianne, Michael Nyman, Wim Mertens, Gavin Bryars, Tony Conrad, Louis Andriessen, Karel Goeyvaerts, Steve Martland, Henryk Górecki, Arvo Pärt, John Tavener, Pauline Oliveros, Charlemagne Palestine y John Coolidge Adams–. La música de Reich y Glass pronto fue relacionada con las exposiciones de las galerías y museos de arte. La palabra "minimalista" fue empleada por primera vez en la música en 1968 en relación con la obra de Michael Nyman en una revisión que se hizo de su pieza *Cornelius Cardew* del álbum *The Great Digest*. Nyman posteriormente expandió su definición de minimalismo en la música en su libro *Experimental Music: Cage and Beyond* (1974).¹⁰

El minimalismo en la música se caracteriza por tener una armonía tonal constante –en pulsos regulares, en lo estático o en lentas transformaciones–, y por la reiteración de las

10 Potter, Keith. "Minimalism." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40603>. 4 jun, 2009).

frases musicales en pequeñas unidades -como figuras, motivos y células- con variaciones mínimas en un período largo de tiempo.

Saxsounds III fue escrita en 1988 y dedicada a la memoria de Larry Teal (1905-1984), reconocido saxofonista norteamericano y profesor emérito de la Universidad de Michigan. Toda la obra está impregnada de un estilo métrico, tonal, armónico de gran sencillez: un estilo minimalista. No obstante, el compositor logró crear con simples elementos de armonía básica y métricas de 4/4 una atmósfera sonora atractiva para el escucha.

Análisis de la obra

Steven Galante presenta en la edición de *Saxsounds III* -en *Encore Publications*- una serie de requerimientos y notas donde especifica detalles del equipo y la forma en que debe emplearse. Es de total importancia no pasar por alto estas indicaciones, o de lo contrario, la obra no funcionará: la repetición del delay debe ser ajustada a una velocidad de, al menos, 200 milisegundos. También hace aclaraciones de la notación utilizada –ya que ocupa varios elementos de la técnica extendida– y del carácter que busca en ciertos compases, los más conflictivos.

La obra consta de cinco secciones. En la primera (compás 1 al 77), el compositor presenta en el saxofón I una constante repetición de arpeggios del I y V grados en un compás es de 4/4 donde predomina la figura de negra. El discurso del saxofón II empieza en el sexto compás y se desarrolla la mayor parte con efectos y notas largas en el registro agudo. Los efectos que aparecen en esta parte –previamente explicados en la sección de notas– son "sss", que reproduce el sonido del viento, "ts", que es el mismo caso pero con un ataque de lengua sonoro, y "khh", un sonido gutural constante con un ataque brusco. Las notas largas generalmente deben ser tocadas con *glissandos*.

La segunda sección (compás 78 al 104) sigue dominada por la figura de negra, ahora interpretada por ambos saxofones. El carácter se vuelve más delicado, la armonía cambia, y entre los compases de 4/4 se intercalan compases compuestos de 5/4, 6/4 y 7/4 dando la impresión de desfase, de nunca tener un pulso fuerte en cada compás.

En el compás 105 –la tercera sección– hay un nuevo cambio de armadura. El compás cambia a un 3/4 constante y es ahora el saxofón II el que mantiene la figura de negra, a manera de bajo continuo. El saxofón I lleva la voz principal y expone una melodía muy articulada, con un carácter dramático y agresivo que contrasta con la sección anterior. En el compás 130 aparece el primer multifónico y más tarde el intérprete se encuentra con *glissandos*, trinos y sonidos guturales, además de otros multifónicos. Esto llega a ser un reto para el saxofonista pues el *tempo* de la obra es rápido y hay riesgo de que se atrase si no se es capaz de hacer estos efectos con rapidez.

La cuarta sección se marca con la aparición de un compás de 6/8 donde el saxofón I mantiene un pulso constante con corcheas. Por su parte, el saxofón II inicia un discurso similar al del saxofón I en el inicio de la obra: utiliza constantemente "sss", "tss" y "khh" en los primeros compases. Más tarde esta sección empieza a tener matices caóticos que se mantienen con constantes escalas indefinidas y vocalizaciones simultáneas, trinos que van del *piano* al *fortissimo* y *glissandos* en el registro agudo; estos desembocan en una improvisación 'frenética' –citando al compositor– partiendo de un *acelerando poco a poco* mientras que el saxofón II continúa manteniendo el pulso. Más tarde, en el compás 243, el saxofón II se une a la improvisación escandalosa para culminar diez compases después en el clímax de la obra. *Slowly and freely (not in tempo-ad lib. rythm)* es la indicación que señala el intenso clímax de esta obra. En este pequeño lapso no hay métrica y la calma se recupera, ambos saxofones tocan, como en una conversación lamentosa, notas agudas con *glissandos* largos en una escala cromática descendente que termina en apenas audibles efectos guturales.

La reexposición final determina la quinta sección. La estabilidad llega después del caos: se vuelve a la métrica original de 4/4 y al *piano* inicial. El pulso es constante una vez más y la melodía reaparece ya sin la introducción de viento. La obra concluye suavemente con las notas de una tonalidad estable y una dinámica sutil que nunca pasa de un *mezzopiano*.

Aportación personal

Saxsounds III (Diminishing Returns) pertenece a ese cúmulo de obras que fueron creadas en la algarabía de la música experimental. En nuestros días no es una novedad ser testigos de la interpretación de obras con recursos auditivos electroacústicos, sin embargo, sí resulta complicado encontrar obras que se encuentren en esa delgada línea que concilia lo tonal con lo disonante, lo tradicional con las nuevas propuestas, lo cotidiano con lo novedoso. A mi parecer, esta obra se caracteriza por mantener un frágil equilibrio entre lo viejo y lo nuevo. Es una mezcla de melodías tonales, casi dulces, con el uso de técnicas extendidas, y a su vez, es una pacífica convivencia entre el uso de instrumentos tradicionales y una pequeña dosis de tecnología. Esta obra podría formar parte de la sutil transición de lo de antes a lo de hoy sin causar tantos conflictos.

Steven Galante fue capaz de explotar las capacidades tímbricas del saxofón y además ampliarlas con una pequeña ayuda electrónica gracias a su evidente conocimiento del instrumento. Esto hace que los pasajes sean técnicamente menos complicados, y así, la obra en su totalidad se vuelve musicalmente más fácil de resolver.

DAVID MARTÍN, *Yartzeit Nigun*

Para saxofón solo

Datos biográficos

Actualmente, David Martín (México D.F., 1980) realiza su proceso de titulación en la Escuela Nacional de Música de la UNAM en la carrera de Composición Musical. Ha tomado clases de música de cámara con Víctor Cortés y Jorge Risi, de composición con Ignacio Baca Lobera, Gabriela Ortiz y Hugo Rosales, de teoría del performance con Gerardh Behard, de técnicas extendidas para flauta contemporánea con Robert Dick, de perfeccionamiento pianístico con Józef Olechowsky y Néstor Castañeda, de audio digital con el Dr. Pablo Silva y de Medios audiovisuales con Luís Pastor Farrill. Ha sido comisionado por el Trío Coghlan para escribir obras con el apoyo financiero del Fomento Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) bajo el programa "México en escena" las cuales fueron estrenadas en el Palacio de Bellas Artes, así como por el cuarteto de saxofones Anacrúsax. Es miembro del H. Consejo Universitario de la UNAM y de la comisión de honor de títulos y grados representando a la Escuela Nacional de Música en Rectoría. Fue beneficiario del apoyo del Instituto Mexicano de la Juventud del Gobierno Federal (IMJ) para proyectos artísticos y culturales 2007 en el rubro de artes alternativas. Sus obras han sido programadas a través de Radio y Televisión de Aguascalientes, Radio UNAM y Radio Ibero, en varias salas de la

UNAM, en el Centro Nacional de las Artes en el aula Magna José Vasconcelos CNA, en el Museo Mural Diego Rivera y en el Palacio de Bellas Artes. Fue invitado a participar en el festival internacional –Entijuanarte 07- en la ciudad de Tijuana en el cual presentó obras de su composición. Trabajó durante 2 años como asistente de producción musical junto a Ricardo Martín Jauregui y Francisco Arquero, así mismo escribió y produjo música incidental para televisión durante su estancia en ese estudio.

Proceso compositivo

David Martín afirma que para componer casi siempre parte de una imagen sonora, no de un tema en específico: el tema después encaja con la imagen sonora.¹¹ El género o el estilo son cosas que nunca le han preocupado al empezar a trabajar en una obra por considerarlos más bien una consecuencia, pero sí reconoce como sus principales influencias la música tradicional mexicana, folklórica y popular (incluyendo a autores mexicanos como Revueltas o Moncayo), y por otro lado y tal vez en mayor medida, la música litúrgica y las melodías tradicionales judías, ante todo, la música sefardí española. La tonalidad o atonalidad también son consideradas por el compositor como un mero recurso, válidas las dos si se adaptan a la atmósfera sonora que busca al componer. Para David Martín,

[...] la música es un lenguaje estructurado en el cual se puede hablar de lo que se quiere hablar. Lo que expresa no son referentes concretos, sino la estructura mental de aquel que lo escribe y de aquel que la está interpretando. Si el oyente registra esta estructura mental como conocida, va a buscar en qué momento de su vida la pensó y si son compatibles y de qué manera. El tabú de que la música sirve simplemente para expresar sentimientos es una visión muy limitante y parcial. El fenómeno musical es mucho más complejo que el fenómeno del lenguaje de los sentimientos”.

11 Las afirmaciones hechas de aquí en adelante por el compositor proceden de la entrevista que le realicé en el 2008. La grabación de la sesión está en manos del entrevistado.

En cuanto a la situación compositiva mexicana actual, David Martín opina que hay un cuestionamiento de la identidad mexicana desde hace varios años, situación que hasta la fecha queda sin una respuesta concreta:

Si se quiere sonar 'muy mexicano' se pierde la mexicanidad y la espontaneidad. Creo que la mayor parte del mundo está volteando ahora hacia Latinoamérica. E.U. por lo menos está volteando hacia Latinoamérica. Europa tuvo su momento de hegemonía en la música académica, tuvo un momento muy fuerte y ahora ya no, entonces creo que lo que sigue es Latinoamérica.

Martín afirma tener colegas que siguen los patrones de determinadas corrientes europeas ya pasadas y otros tantos que se aferran al indigenismo. Él, por su parte, considera que sus raíces judías lo salvan de dicha pérdida de identidad, y por la misma razón, sabe exactamente lo que quiere hacer.

Con respecto a las obras mexicanas originales específicamente para saxofón, el compositor asegura que no es tan extraño que sean todavía pocas debido a la mínima difusión y conocimiento de sus alcances sonoros en el ámbito académico y compositivo y a la escasez de intérpretes capacitados para lograr las peticiones de los compositores.

Historia de la obra

Para David Martín, "el trabajo creador es uno de los más bellos del mundo, pero también puede ser uno de los más dolorosos y fastidiosos del universo. Hay intérpretes que llegan con una idea preestablecida de lo que quieren y uno casi tiene que ser el 'traductor de sus pensamientos en nota', lo cual es bastante horrible; y está el otro extremo, que no saben lo que quieren".

Yartzeit Nigun es el resultado de mi trabajo con el compositor David Martín, del cual, él concluyó:

Creo que es vital el trabajo intérprete-compositor, creo que la mejor manera de hacerlo, aunque también creo que puede trabajar el compositor solo de vez en cuando, sin embargo en algún momentos tendrá que llegar el intérprete y se tendrá que hacer ese trabajo que hubiera sido más fácil entre dos personas. En el caso particular de *Yartzeit Nigun*, fue un proceso difícil porque los dos -David y yo- nos estábamos defendiendo de la cuestión... como de lucha de poder, pero la mayoría de las veces hubo un acercamiento y mantuvimos la postura de ambos en equilibrio.

En un principio yo encargué una pieza a David Martín. Él puso manos a la obra por su cuenta, pero el resultado no era lo que buscábamos: "se vio que la pieza anterior a *Yartzeit Nigun* no servía ni para expresar mis órdenes mentales ni para expresar los tuyos; se buscó otra manera y se convirtió en un proceso muy catártico, muy padre, que a mi me sirvió". Y es que después de intercambiar múltiples puntos de vista sobre un tema que a la vez nos concernía, decidimos desechar la obra anterior y dar rienda suelta a las ideas que en ese momento atrapaban toda nuestra atención: "Se me dio la libertad de escribir sobre lo que en ese momento me estaba sucediendo, cosa que no sucede muy a menudo. En este caso yo estaba pasando por un momento muy difícil en el cual estaba replanteando un montón de cosas, y tuve la oportunidad de hablar en una obra de todo aquello". Y el tan misterioso tema de la obra, por enésima vez en la historia de la música, es el amor.

El amor... ¡sin duda existe la porquería! ¡Ja! Es peligroso. Hay que tener mucho cuidado con aferrarse a ese tema que obviamente da para componer. Hay que abordarlo de otra manera, no puede ser el amor dicho de la misma manera en que lo dijeron Petrarca o Beethoven. Cada quien tiene que abordarlo desde su muy particular experiencia y su muy personal contexto socio-histórico. A mi me tocó abordarlo de esta manera; la relación con mi religión o con mi origen étnico se fortaleció muchísimo, fue encontrarme en un colchoncito de seguridad, y por eso esta obra de amor surge de un canto de amor hacia el pueblo judío. Fue muy curioso ver como el perderse en un lugar te hace llegar a otro que ya conocías...de repente me encontré con un amor que tenía por ahí perdido cuando perdí un amor que tenía por ahí encontrado. Esta pieza está basada en ese sentimiento, pero está regida por las leyes de la razón.

La base melódica de esta obra está tomada de un tema litúrgico judío titulado 'tú amarás'. En hebreo –específicamente en idish– *Yartzeit* es un aniversario luctuoso, y el término *Nigun* se refiere a una entonación, como una canción de cuna sin palabras. En resumidas cuentas, *Yartzeit Nigun* es 'una melodía sin palabras para un aniversario luctuoso'. "Se titula así porque había pasado cierto tiempo desde que mi situación personal se había definido como 'de la chingada'... fue como un rato de reflexión. Hacía tiempo que ya había pasado eso y tenía que seguir adelante, y como cualquier aniversario, se recuerda y se sigue caminando hacia lo que venga".

Análisis de la obra

Yartzeit Nigun se divide en tres secciones y una pequeña coda. La primera sección está conformada por la exposición del tema y cinco variaciones sobre el mismo. Tiene varios intervalos de 2ª "para evocar un poco las entonaciones de los *niguns*, las melodías sin palabras". Toda la idea melódica se establece en los cuatro primeros compases y parte de un motivo muy corto, una 3ª menor hacia arriba y 6ª hacia abajo -que a su vez parte del canto judío- que se va desarrollando al repetirse en diferentes alturas. La mayoría de las variaciones son de carácter y de ritmo: la primera variación dura 16 compases y es de carácter lamentoso, la subdivisión de cada tiempo no pasa de los octavos y se anticipa por primera vez el uso de tresillos de la segunda sección. La segunda variación es *poco piú mosso*, con algunos dieciseisavos que le dan más movimiento y pasa del *ppp* de la sección anterior a un *mp*. La tercera variación está conformada por 8 compases de notas largas que constantemente van de *fp* a *esforzando*, dándole una clara intención de sollozos o gritos. La cuarta variación es lenta y con un carácter dulce y triste, dura sólo 5 compases. La quinta variación es la más larga, dura 22 compases y parte de un *mf* que, luego de un *accelerando* de 6 compases, desembocará en un *fff* de un compás para ser seguido por un *pp* súbito dulce y expresivo donde por segunda vez se anuncia la aparición de tresillos en

la segunda sección, el *pp* mantiene 7 compases de carácter triste, y 7 compases antes de finalizar la sección, inicia un nuevo *acelerando* acompañado de un *crescendo* en notas agudas que culminará en el *frulatto* en *fff*.

La segunda sección es de velocidad contrastante e inicia en el compás 63. En una dinámica de *ppp*, aparecen los ya anunciados tresillos en intervalos de 2ª con el tema original escondido y modificando los acentos. Es hasta el compás 81 donde los valores se empiezan a subdividir y los tresillos se vuelven dobles corcheas en un *crescendo* y *acelerando* constante. Ya en el compás 86 se retoma el tema original pero con una ligera variación rítmica, y en el compás 91 se retoma la cuarta variación de la primera sección en un aparente final en *ritardando* y *pp*, pero después de una pausa aparece la coda contrastante de tres compases de duración donde el *ff* súbito le da un final dramático e inesperado.

Aportación personal

Yartzeit Nigun es la segunda obra que me ha sido dedicada y de la que realizaré su estreno¹². A su vez, es la primera que trabajo codo a codo con el compositor. Mi experiencia, al igual que la de David, resultó positiva y muy enriquecedora. La interacción e intercambio de ideas nos llevó a plasmar nuestros "órdenes mentales" en común en una pieza 100% catártica y sin grandes complejidades técnicas o de trasfondo. La historia es sencilla, común y corriente pero presentada a nuestro modo.

El discurso presentado en esta obra me pertenece tanto como al compositor, así que fue sencillo dividir las secciones que la componen en situaciones, encontrar su raíz, ponerles un color y un nombre para identificarlas mejor y así poder evocarlas, poder visualizarlas y contarlas por medio de las notas que David escribió para ellas.

¹² La primera fue *Fenómenos físicos* de Daniel Milán en el 2008.

Supongo que por el bien de la justificación de la causa de esta pieza será útil confesar que mi granito de arena en esta obra fue la situación que atravesaba al mismo tiempo que David. La situación... en realidad fueron dos. Una, la muerte de un amigo, jugador de polo desde niño, caballero galante de nacimiento y feliz compañero de escuela y juegos desde la infancia hasta hace dos diciembrees. La otra, un desliz muy similar al del compositor, un desencanto al corazón que, como el funeral de mi amigo, queda en la memoria y sólo será recordado cada tanto, como un aniversario luctuoso. Tal vez por eso decida tocar esta obra sólo de vez en cuando...

JORGE CALLEJA, *Tequila Saxiana (Segundo Mareo)*

Para saxofón alto, saxofón tenor y piano

Datos biográficos

Nació en México en 1971. Estudió la licenciatura en composición en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México y cursos con Franco Donatoni (Italia), Carlos Jiménez Mabarak (México) y Aldo Brizzi (Italia). Fue compositor invitado en la *II Feria Universitaria del Arte* en 1996. En 1998 fue becario de la DGPA de la UNAM, colaborando en el proyecto "*Silvestre Revueltas, recuperación de un músico mexicano*". En 2001 Participó en la edición de diez partituras de Manuel M. Ponce que fueron publicadas por la UNAM. En 2003 su obra para marimba "*Tunel de serpientes*" fue seleccionada para formar parte del disco compacto *Narraciones musicales*, basado en obras de reconocidos artistas plásticos de México. En 2006 participa con una obra para el disco *En torno al violonchelo*, producido por la UNAM. En 1989 forma el grupo de música mexicana ecléctica *Gallina Negra* del cual es compositor, guitarrista y director artístico y con quienes tiene cuatro producciones discográficas. Es director e integrante del grupo de música de cámara de fusión *Calleja de las Ánimas*. Desde marzo de 2003 es miembro de la *Sociedad Mexicana de Música Nueva*. Actualmente forma parte de la *Liga de Compositores de México*, es profesor música de tiempo completo en el Instituto de Educación Media Superior del D.F. y

estudiante de la maestría en Etnomusicología en la Universidad Nacional Autónoma de México.¹³

En medio de una gran variedad, sus composiciones abarcan desde medios electrónicos e instrumentos solistas hasta grupos de cámara de inusuales y originales dotaciones. Algunas de sus obras son *Los pequeños que ya vienen*, para saxofón alto y jarana veracruzana, *Túnel de Serpientes*, para cuarteto de marimbas, *Espirales I y V*, para requinto jarocho, percusión, contrabajo, saxofón alto y acordeón.

En una entrevista que personalmente realicé a Jorge Calleja (22-oct-08), el compositor afirmó que él crea por una necesidad interior: "cuando vives te cargas de muchas cosas y tienes que canalizarlas de alguna forma. Para muchos es pintar, para otros es tocar, como tú, y para el compositor es escribir."

Para Calleja, cada quien vive su propia situación, y al momento de la creación musical se hacen evidentes las vivencias tanto del compositor como del intérprete y el escucha; todos quedan involucrados en este proceso de reflejo de realidades personales y se ven inevitablemente relacionadas, entrelazadas: "Ahí es donde se engancha el público con la música, se enganchan las historias aunque sean diferentes, pero parece que los sonidos están contando algo de cada quien".¹⁴

13 Reseña proporcionada por el compositor.

14 De aquí en adelante, las afirmaciones hechas por el compositor fueron sacadas de la ya mencionada entrevista que le realicé el 22 de octubre del 2008. La grabación de la sesión está en manos del entrevistado.

Proceso compositivo

Sin dejar de lado la necesidad interior, Jorge Calleja compone, la mayoría de las veces, por encargo, y su proceso compositivo se resume, en primer lugar, a la búsqueda de melodías, luego de imágenes y finalmente de temas:

Cuando hay un encargo, empiezo a jugar con el piano o la guitarra hasta que encuentro una melodía o una idea musical que me agrada y luego la empiezo a trabajar de oficio, pero primero es el juego, sin pensar en escalas ni estructuras, es un simple juego. Después me imagino una historia. Antes de estructurar me imagino como de qué se va a tratar. Vienen a mi cabeza imágenes, cosas, y ya que empiezo a trabajar musicalmente la obra vuelvo a imaginar cosas. Yo trabajo mucho con imágenes y no controlo las historias, de repente surgen, pero obviamente vienen de mi, es mi propia historia.

El tema en las obras de Calleja es más una consecuencia que un motivo. Tener un tema preestablecido llega a representarle una limitante:

Los sonidos van tomando personalidad propia y te van guiando y contando la propia historia. Yo nada más voy guiando el camino de esos sonidos. La verdad es que nunca sé cómo van a terminar las cosas hasta que terminan. Ya después le pongo el título. Tener un tema preestablecido puede ser una limitante y me cuesta mucho trabajo desarrollarlo. Prefiero no trabajar de esa forma.

Calleja acostumbra respetar las particularidades de cada el género, estilo o técnica, pero al igual que el tema y el título, son una consecuencia al final del proceso creativo. El uso de cualquiera de ellos implica el mismo esfuerzo creativo. Se dice consciente de usar un poco de todo lo que en algún momento lo ha influido musicalmente y acostumbra no discriminar géneros, técnicas o estilos, menos aún si cualquiera de ellos aporta algo importante a sus obras.

A mi parecer, el minimalismo y los rasgos 'nacionalistas' son una constante en las obras de Jorge Calleja. Hice esta observación al compositor y al respecto dijo:

[...] 'mexicanista' es el término que Jorge Dajer¹⁵ utiliza para evitar lo de 'nacionalista'. No es que yo planeo incluir el minimalismo o extractos de son jarocho, en el momento del proceso creativo la música lo va exigiendo. Obviamente no quiero decir que todo está fuera de mi control; todo está bajo mi control y sucede a raíz de lo que yo he escuchado, de mi propio panorama sonoro. Todos los referentes que tengo en mi vida están ahí plasmados, pero no me interesa escribir en cierto estilo porque "pegó", como el dodecafonismo. Puedo usar un pasaje dodecafónico o no porque esa no es la finalidad, lo que a mí me gusta es el resultado sonoro. Al final, si funcionó de principio a fin, aunque sea música pentátona simple, está bien. El término 'mexicanismo' sirve para hacer la diferencia entre los nacionalistas a quienes les dictaban la línea y los mexicanistas de ahora, que tendemos a retomar estructuras de la música tradicional mexicana pero ya no como una línea política, sino como una convicción.

Calleja no considera indispensable el hecho de recurrir a un 'nacionalismo indigenista' para dejar el sello mexicano en las obras de hoy, pero sí una manera de reflejar la realidad que sucede en su país natal, asunto de gran relevancia para el autor:

Muchos compositores pecan de querer sonar como las vanguardias siendo que ni son europeos ni viven allá, en otra realidad que no es la que sucede en este país. Si algo no tiene identidad, ¿qué es? No es nada. Con la globalización hay un bombardeo de muchas cosas y tienes que tener una identidad con algo. Entonces, al tiempo que convives con todo lo demás, te arraigas a ti mismo para reafirmarte como mexicano. Es una situación similar a la del nacionalismo, nada más que ahora no es una línea política, sino que está surgiendo de manera natural, desde mi punto de vista. A excepción de Revueltas, todos los nacionalistas retomaban melodías indígenas tal cual. En mi caso procuro evitar eso, me empapo de esa música, la escucho, pero al componer trato de que los sonidos sean sonidos míos. Uno no puede desprenderse de la música que escucha porque se queda en el inconsciente –ya sea rock, serialismo o música tradicional-. Quererlo desprender o negar es absurdo.

15 Jorge Dajer Guerra (Durango, 1926). Compositor mexicano.

Obras para saxofón

Del total de la obra realizada por Jorge Calleja, al menos seis son para uno o más saxofones o al menos lo incluyen. En efecto, Calleja es uno de los compositores mexicanos que más obras para este instrumento tiene en su autoría. Él afirma que el saxofón siempre ha sido de su agrado pero no se había aventurado a hacer alguna pieza que lo incluyera hasta que conoció al saxofonista mexicano Omar López¹⁶, quien lo alentó a hacerlo al encargarle una pieza para saxofón solo (*Primer Mareo*, 2002). Junto con él trabajó esta obra y quedó satisfecho con el resultado:

[...] el trabajo intérprete-compositor está bien porque a veces tú crees que has plasmado todas tus ideas en la partitura y resulta que no, que hay cosas que no comunicas o que no son claramente comunicadas. Trabajar juntos sirve tanto para el compositor como para el intérprete, es un aprendizaje recíproco. Hay que seguir trabajando con los compositores y pidiendo obras para que el saxofón se siga enriqueciendo de material, y tocarlo, sin que suene a comercial.

Historia de la obra (o 'de cómo nació *Tequila...*')

En el marco del Encuentro Internacional de Saxofón del año 2000, el cuarteto de saxofones *Anacrúsax*¹⁷ interpretó *Las trenzas de mi abuela*, el primer movimiento de los tres que conforman la obra para cuarteto de saxofones *En ese camino empedrado* de Jorge Calleja. El saxofonista francés Nicolas Prost –que era el invitado internacional para dar clases magistrales– escuchó la interpretación de la obra y decidió contactar a Calleja y encargarle una composición para su trío. Al ser consciente el autor de que su pieza sería estrenada en Francia, éste optó por darle un tratamiento 'mexicanista' para que así tuviera una particularidad especial en el medio europeo.

16 Omar López González (México D.F., 1975). Saxofonista mexicano y coordinador general del proyecto *Saxofón Contemporáneo de México*.

17 El Cuarteto de saxofones *Anacrúsax* se creó en 1999 en la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Decidió titularla *Tequila*, por la misma idea del sello 'mexicanista', y *Saxiana* por ser el nombre del trío –dos saxofones y piano- a quien la dedicaba.

La obra fue terminada y entregada en el 2003 e incluye la frase *segundo mareo* por ser la segunda pieza de una serie de tres': la primera, *Primer Mareo*, es para saxofón tenor y cinta, y la tercera es *En ese camino empedrado*, para cuarteto de saxofones.

Análisis de la obra

Tequila Saxiana (segundo mareo) es una obra de carácter festivo con rasgos minimalistas. La estructura es clara y sencilla, y una descripción del mismo compositor es: "tiene una introducción, luego un pequeño desarrollo donde hay diálogos separados, es decir, se construye una sola melodía dividida entre los tres instrumentos, donde uno hace un sonido y los demás otro en diferente tiempo y todos van construyendo una sola melodía. Esa es una parte central contrastante, y después viene una parte medio lenta al final, como una pequeña coda y termina".

Una vez más, el estilo 'mexicanista' de Calleja se manifiesta al estar llena la obra de hemiolas –característica de la música tradicional mexicana– de una contraposición de compases compuestos, binarios y ternarios. No resulta una obra rítmicamente sencilla al tener saltos de un compás de 6/8-3/4 a otro de 6/8-4/4 y al revés, a diestra y siniestra. Como el compositor lo mencionó, la melodía va construyéndose con las partes de cada instrumento, y por lo mismo, está llena de contratiempos que, si no se tiene el cuidado suficiente de respetar, la idea melódica se pierde.

Las tres divisiones mencionadas se definen por la diferencia de métrica: la introducción, al igual que la coda, está en 5/4, es de carácter tranquilo y predominan las notas largas. La parte central está en un compás constante de 6/8-3/4, y consta de un diálogo, donde una idea melódica se va 'completando' con las notas que cada instrumento, uno a uno, va

soltando como gotas de agua. No hay melodías individuales: el resultado sonoro es una gran idea soportada por todos los intérpretes.

Toda la obra se mantiene en un constante Sol mayor, sin mayor complicación tonal. Evidentemente, como ya se explicó, la complejidad de la obra está en la rítmica.

Aportación personal

A mi parecer, *Tequila Saxiana* tiene futuro en el medio saxofonístico mexicano gracias a diversos factores: tiene una dotación no tan común y por lo mismo resulta atractiva para los intérpretes; a pesar de los constantes cambios de compás, es fácil de resolver y de montar –incluso puede resultar divertida–; finalmente, es una obra que cualquier escucha puede digerir sin problemas y sin duda gustar.

Jorge Calleja es sólo uno de los muchos compositores mexicanos que en sus trabajos incluyen viejos ecos de tradición. A muchas personas esta fórmula les puede parecer trillada o fácil, pero no puede negarse que, mientras los ‘mexicanistas’ existan, estará bien delineada la presencia mexicana en el ‘todo’ mundial, porque citando a Calleja,

Ahorita el panorama de la composición y de la música en general es como río revuelto, no sabemos cuál es la tendencia, hay de todo. Y se entiende porque la comunicación, la globalización y la situación del país es así, todo se escucha, todo se ve, es fácil escuchar en internet música de cualquier parte del mundo. Se están borrando los viejos prejuicios de que la música clásica era el non plus ultra y nada más. Esos límites se están borrando y se está empezando a ver la música como un ‘todo’, creo yo, o al menos, ese es mi deseo.

En estos días la música electroacústica –viajera sin raíces- y la mezcla de tradiciones, estructuras, géneros musicales, etc., son un común denominador en cualquier sociedad de cualquier lugar del mundo. *Tequila Saxiana* es una obra de rasgos 100% mexicanos. El ‘mexicanismo’ de Calleja me parece un arma totalmente válida en estos tiempos en que,

como en la época del nacionalismo, la identidad de cada lugar aflora como un grito de auxilio en medio de la disolución de antiguas fronteras estilísticas.

Particularmente comparto el gusto por la definición de rasgos en medio de un mundo de propuestas sin dejar de formar parte del 'todo'. Finalmente, las raíces son parte fundamental del grupo de factores que nos define como personas, y ante un mundo globalizado, contar con la historia que nos antecede nos hace aportar elementos valiosos en la historia total de la humanidad.

CONCLUSIONES

Como mencioné al principio, realizar las "notas al programa" de titulación ha sido una experiencia enriquecedora en más de dos aspectos.

En primera instancia, puedo mencionar que caí en cuenta de que muchas veces, al asumir el papel de intérprete, olvidamos que estamos tratando con el discurso de otra persona merecedora de todo nuestro respeto. Si lo incluimos en nuestro repertorio es luego de una decisión consciente, y para conseguir hacerlo propio tenemos la obligación de saber de qué y de quién estamos hablando. Si no existe algo de honestidad tanto del compositor como del intérprete, la responsabilidad y el compromiso de conmover al escucha –uno de los principales objetivos de nuestro trabajo- queda violentado, y como consecuencias, el resultado musical se vuelve una diarrea verbal sin pies ni cabeza y el motivo por el que fue creada queda sin valor, deshecho y en el olvido.

Por otro lado, sostengo que la mayoría de las veces la relación de dos o más áreas artísticas contribuye al enriquecimiento de la obra, de la interpretación y del escucha. Supongo que por cuestiones prácticas, la vieja costumbre de abarcar más de un terreno de trabajo o investigación quedó en el olvido. Los genios de antaño hacían arte y ciencia sin verse perjudicados, sino todo lo contrario. Hoy en día, para la mayoría de la gente echar una mirada a otra área que no sea la propia parece un descarrilamiento y en ocasiones hasta parece extraño. Es necesario recordar que cualquier conocimiento extra es un arma útil para realizar el trabajo propio.

También mantengo la idea de que la interpretación de una obra se simplifica inmensamente al tener conocimiento de su origen. Muchas veces limitamos nuestro trabajo únicamente a resolver las complejidades técnicas de la pieza. Con esto no quiero restar importancia al lado teórico o técnico –cerebral- del trabajo de interpretación. Evidentemente, es necesario que los problemas técnicos de una obra queden resueltos, sólo que, una vez que esto sucede, dichos problemas quedan en segundo plano: Si nuestra atención se fija en la historia que estamos contando al tocar en el escenario, el pasaje que podría haber representado un tropiezo se pasa casi sin que lo notemos porque eso no es lo importante, lo que se vuelve importante es el ser fiel al discurso del autor. Se vuelve prioridad la humanización de la obra porque ese es su objetivo final: conmover al oyente, no apantallararlo con un montón de trucos o notas, no banalizar el trabajo intelectual de quien la creó.

Finalmente, quisiera remarcar la importancia de la introspección en cualquier persona que se dedique al arte. No somos autómatas ni reproductores de ruidos. Todos tenemos vivencias que nos hacen ser quienes somos. Es necesario aprender a aprovecharlas para construir una visión propia de la vida, para tener un criterio personal que nos defina. Si no nos molestamos en cuestionar y encausar, sólo lograremos ser un instrumentista más. Así, no pasaremos de ser un simple reproductor de ruidos.

ANEXO I

FUENTES CONSULTADAS

Libros

Chautemps, Jean-Louis, Kientzy, Daniel, et al. *El Saxofón*. España: Span Press Universitaria, 1998.

Diccionario Anaya de la Lengua. Barcelona: Anaya, 2002.

s/a, Historia del mundo. Enciclopedia. T 5. Barcelona: Salvat Editores, 1971.

Lanza, Andrea. "El Sigo XX, tercera parte" en *Historia de la Música*. Madrid: Turner Libros, 1999.

Lázaro Carreter, Fernando. *Como se comenta un texto literario*. México: Cultural, 2005.

Quilis, Antonio. *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 2004.

s/a, Smart, Diccionario Español-Inglés, Inglés-Español. Barcelona: Océano, 1993.

Segell, Michael. *The Devil's Horn*. Nueva York: Picador, 2006.

The Concise Grove Dictionary of Music. Enciclopedia musical. Oxford University Press, Inc. 1994.

Sadie, Stanley, (Ed.) *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Grove's Dictionaries of Music Inc., New York, NY. 1995.

Thomson, David. *Historia Mundial de 1914 a 1968*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Vinay, Gianfranco. "El Siglo XX, segunda parte" en *Historia de la Música*. Madrid: Tuner Libros, 1999.

Zerolo, Elías. *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana*. España: 1895.

Páginas electrónicas

www.jeanfrancaix.org, agosto, 2008.

<http://en.wikipedia.org>, agosto, 2008.

<http://www.henri-tomasi.asso.fr/en/bio.php>, septiembre, 2008.

http://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Hindemith, octubre, 2008.

http://www.classicat.net/hindemith_p/biography.htm, octubre, 2008.

<http://www.rae.es/rae.html> (Real Academia Española), mayo, 2009.

Bronson, Lyn. *Italian Saxophone Quartet*, E.U.: 2002.

<http://www.bronsonpianostudio.com/reviews/020202r1.htm>, agosto, 2008.

Sanders, Ernest H. "Cantilena (i)." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04773>. 4 jun, 2009.

Harris, Ellen T. "Cantilena (ii)." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04774>. 4 jun, 2009.

Potter, Keith. "Minimalism." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40603>. 4 jun, 2009.

Davies, Peter y Alison Bullock. "ballade." En *The Oxford Companion to Music*, *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e551>. 4 jun, 2009.

Brown, Maurice J.E. "Ballade (ii)." En *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01885>. 4 jun, 2009.

Partituras

Calleja, Jorge. *Tequila Saxiana (Segundo Mareo)*. México: Ediciones perdidas, JACR, 2002.

Françaix, Jean. *Petit quatuor pour saxophones*. Alemania: Schott Musik International, 2005.

Galante, Steven. *Saxsounds III (Diminishing Returns)*. E.U.: Encore Publications, 1999.

Hindemith, Paul. *Sonate*. Londres: Schott & Co., 2005.

Tomasi, Henri. *Ballade*. Paris: Alphonse Leduc, 2004.

Discos compactos

Ernst, Johannes. *Works for Saxophone and Orchestra*. Audio CD.

Hester, Michael. *An American Patchwork*. Audio CD. 2000.

Kerkezos, Theodore. *Ballades for Saxophone and Orchestra*. Audio CD. EMI, 2004.

Mule, Marcel. *Le Saxophone Français, III*. Audio CD.

Quatuor de Saxophones Deffayet. *Le Saxophone Français, II*. Audio CD.

Rahbari, Sohre. *Music for Saxophone and Orchestra*. BRT Philharmonic Orchestra, Brussels. Cond. Alexander Rahbari. Audio CD.

Síntesis para el programa de mano

PROGRAMA

Nombre del alumno: Alma Angélica Rodríguez Romero

Para obtener el título de: Licenciada Instrumentista

Petit quatuor pour saxophones (1935)

para Cuarteto de saxofones

Jean Françaix

(1912-1997)

I Gaguenardise

II Cantilène

III Sérénade Comique

Cuarteto de Saxofones SAXx4

Julio César Díaz Flores – Saxofón soprano

Alma Angélica Rodríguez Romero – Saxofón alto

Rodrigo Garibay López – Saxofón tenor

Nicté Esparza García – Saxofón barítono

Ballade (1938)

para saxofón alto y orquesta

Henri Tomasi

(1901-1971)

Alfredo Hernández – Piano

Sonate (1943)

para saxofón alto y piano

Paul Hindemith

(1895-1963)

Alfredo Hernández – Piano

Saxsounds III (Diminishing Returns) (1988)
para dos saxofones altos y delay electrónico

Steven Galante
(1953)

Alma Angélica Rodríguez Romero – Saxofón alto 1
Sofía Zumbado Castro – Saxofón alto 2

Yartzeit Nigun (2008)
para saxofón solo

David Martín
(1980)

Tequila Saxiana (Segundo Mareo) (2002)
para saxofón alto, saxofón tenor y piano

Jorge Calleja
(1971)

Alma Angélica Rodríguez Romero – Saxofón alto
Omar López González – Saxofón tenor
Carlos Adriel Salmerón Arroyo – Piano

Petit Quatour pour saxophones (1935), para cuarteto de saxofones.

Jean René Désiré Françaix (Le Mans, 1912 – París, 1997) fue un neoclasicista declarado que rechazaba la atonalidad y la falta de forma. Su estilo se caracteriza por la interacción entre las líneas melódicas –como una conversación– y por su ingenio y ligereza, ya que, dicho por él mismo, uno de sus principales objetivos era “dar placer”. El *Petit quatour pour saxophones* se estrenó en 1939 por el cuarteto de saxofones de Marcel Mule. Esta obra es el retrato musical de un París nocturno de los años 30. Está dividida en tres movimientos contrastantes: *Gaguenardise* (que por el carácter de la pieza podría interpretarse como “ridiculez”, ya que dicho término no existe), es una interacción jocosa entre los instrumentos sugiriendo la imagen de un grupo de amigos haciendo bromas y burlándose uno de otro. Su ritmo sencillo y bailable es una clara reminiscencia del cancan. La *Cantilène* (término medieval) se toca a trío, sin saxofón soprano; el saxofón alto canta sobre un

acompañamiento suave del tenor y el barítono. La *Sérénade Comique* está llena de ataques secos parecidos a “pizzicatos”, de melodías fragmentadas y reconstruidas entre todos los saxofones en un ritmo rápido, y de figuras métricas de tres y dos octavos que se alternan.

Ballade (1938), para saxofón alto y orquesta.

Henri Tomasi (Marsella, 1901 – París, 1971) terminó esta obra en 1938 y fue estrenada en 1939 por Marcel Mule. La estructura musical, de la obra está tomada de la forma de un poema o *ballade* francesa tradicional del siglo XIV y el argumento está tomado de un poema de S. Mallard, -su esposa- donde narra la gris reflexión de un viejo payaso en decadencia sobre la amargura e incertidumbre que su monótono destino le provoca; este lo ciega, lo pone fuera de sí al grado de buscar huir de su propia realidad. La desesperación lo saca de su delirante devaneo y asume, con todo lo que implica, seguir siendo un viejo payaso. El saxofón desempeña el rol del protagonista y delinea los saltos entre los destellos de alegría y la depresión en los cambios bruscos y dramáticos de dinámica y velocidad.

ARGUMENTO

*Sobre un viejo tema inglés, lento, árido y flemático
como él,
un payaso relata su historia esplénica
a la noche;*

*La sombra de su destino, a lo largo del muelle, zigzaguea,
y el sabor
a colilla que en su boca tomaron viejos chistes
lo vuelve loco...*

*Huir de su traje demasiado largo y de su carne monótona
y sin importar,
entre el gozo y el dolor, de un saxofón
titubeante!*

*Su desesperación, al fondo de un mar sonoro
se va a pique
y el payaso se resigna a hacer reír de nuevo
al público!*

Suzanne Mallard

Sonate (1943), para saxofón alto y piano.

Paul Hindemith (1895, Alemania – 1963, Suiza). El resultado de la realización de una obra artística es en gran parte el reflejo del entorno histórico-social del autor visto desde su muy personal perspectiva. A mi parecer, asuntos como la guerra son una influencia ineludible y contundente al modo de vivir y de pensar de quienes tienen la desgracia de tenerla cerca. Hindemith encarnó dos de las peores de la historia de la humanidad, por lo tanto, se vio rodeado de conflictos filosóficos, políticos y sociales que marcaron su manera de componer y de pasar a la historia. En un principio su trabajo resultaba molesto, incluso lo tacharon de 'noisemaker', y todo porque su trabajo era una fotografía del caos social que le rodeaba. Lo más útil para entender esta sonata, es recurrir a datos históricos e imágenes de escenarios, de víctimas y victimarios de ambas guerras, así que, tomando en cuenta la postura del compositor, cada movimiento de esta obra será interpretada con la conciencia de que el argumento principal y motivo de su creación fue un cúmulo de sensaciones como el dolor, la impotencia, la discriminación encarnizada, la injusticia, el caos y la desesperación que se viven en un campo de batalla, aunque también se presentan de vez en cuando momentos de tranquilidad efímera y algo de esperanza.

La *Sonate* para saxofón y piano se realizó en el período de exilio de Hindemith en Suiza. Al final de la partitura, el autor incluye un poema que cumple la función de instructivo y deja clara la intención de la obra:

Saxofonista:

*¿No es el sonido del corno, para nuestras almas sin sosiego
(aunque la esencia de las flores se secó hace mucho tiempo
igual que pliegues desteñidos de tapiz antiguo,
igual que hojas quebradizas de libros desde antaño envejecidos)
como una visita sonora de tiempos pasados
en que la velocidad se contaba por el galope apresurado de caballos
y no por relámpagos, en hilos de metal aprisionados;
y como cuando para vivir y aprender se vagaba en la campiña
y no solamente en las estrechas páginas impresas conocidas?
El don de la cornucopia será despertar en nosotros*

un débil anhelo, una melancólica añoranza compartida.

Pianista:

Lo antiguo es bueno no solo porque ya ha pasado,

ni lo nuevo es supremo porque vamos a su lado;

mas aún una dicha mayor nadie ha sentido

de la que verdaderamente haya soportado y entendido.

Tu tarea será, entre la confusión, la premura y el ruido

asir lo duradero, lo tranquilo, el sentido,

y encontrar en el lo nuevo y conservarlo al hilo.

Saxsounds III (Diminishing Returns) (1988), para dos saxofones altos y delay electrónico.

Steven Gallante (Estados Unidos, 1953) *Saxsounds III* pertenece a ese cúmulo de obras que fueron creadas en la algarabía de la música 'experimental', en este caso el ya conocido minimalismo. En nuestros días no es una novedad ser testigos de la interpretación de obras con recursos auditivos electroacústicos, sin embargo, sí resulta complicado encontrar obras que se encuentren en esa delgada línea que concilia lo tradicional con las nuevas propuestas. A mi parecer, esta obra se caracteriza por la mezcla de melodías tonales, casi dulces, con el uso de técnicas extendidas. Es una obra que podría formar parte de la sutil transición de lo de antes a lo de hoy sin causar tantos conflictos. Steven Galante fue capaz de explotar las capacidades tímbricas del saxofón -y además ampliarlas con algo de ayuda electrónica- gracias a su evidente conocimiento del instrumento.

Yartzeit Nigun (2008), para saxofón solo.

David Martín (México, 1980). Esta obra nació gracias a la comunión de vivencias y al trabajo intérprete-compositor que ambos mantuvimos. En hebreo, *Yartzeit* es un aniversario luctuoso, y el término *Nigun* se refiere a una entonación, como una canción de cuna sin palabras. *Yartzeit Nigun* es 'una melodía sin palabras para un aniversario luctuoso'. Los temas que originan esta obra son la muerte, el amor y el desencanto. "Hacía tiempo que ya había pasado eso y tenía que seguir adelante, y como cualquier aniversario, se recuerda y se sigue caminando hacia lo que venga". Por mi parte, dedico esta obra al pequeño Enrique, quien no habita más en esta realidad; y al igual que David, acepto que los errores nos hacen más fuertes a la larga. Los deslices del corazón como los funerales, quedan en la memoria y sólo serán recordados cada cierto tiempo, como un aniversario luctuoso.

Tequila Saxiana (Segundo Mareo) (2002), para saxofón alto, saxofón tenor y piano.

Jorge Calleja (México, 1971). En estos días la música electroacústica y la mezcla de tradiciones, estructuras, géneros musicales, etc., son un común denominador en cualquier sociedad de cualquier lugar del mundo. *Tequila Saxiana* es una obra de rasgos 100% mexicanos donde el 'mexicanismo' de Calleja aparece como un arma totalmente válida en estos tiempos en que, como en la época del nacionalismo, la identidad de cada lugar aflora como un grito de auxilio en medio de la disolución de antiguas fronteras estilísticas. Calleja es sólo uno de los muchos compositores mexicanos que en sus trabajos incluyen viejos ecos de tradición. A muchas personas esta fórmula les puede parecer trillada o fácil, pero no puede negarse que, mientras los 'mexicanistas' existan, estará bien delineada la presencia mexicana en el 'todo' mundial. Porque citando a Calleja, "ahorita el panorama de la composición y de la música en general es como río revuelto, no sabemos cuál es la tendencia, hay de todo, y se entiende porque la comunicación, la globalización y la situación del país es así, todo se escucha, todo se ve, es fácil escuchar en internet música de cualquier parte del mundo. Se están borrando los viejos prejuicios de que la música clásica era el non plus ultra y nada más. Esos límites se están borrando y se está empezando a ver la música como un 'todo', creo yo, o al menos, ese es mi deseo".

Agradecimientos

Agradezco infinitamente a Nicté, César, Rodrigo, Alfredo, Octavio, Sofía, Carlos y Omar por la música y su invaluable apoyo.

Gracias a mis profesores y amigos por sus consejos e incondicional respaldo.

Gracias a mi familia. Ellos cinco son la razón por la que estoy aquí.